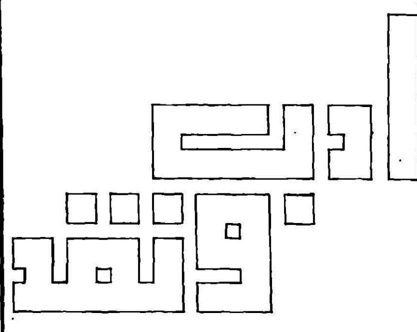

٣
أبريل ١٩٨٤
مجلة كل المثقفين العرب
أدب ونقد
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

مطبعـــة اخـــوان مورافتـــلى
١٩ شـارع محمد رياض ـــ عابدين
تليفـــون ٩٠٤٠٩٦



مجلة كل المثقفين العرب

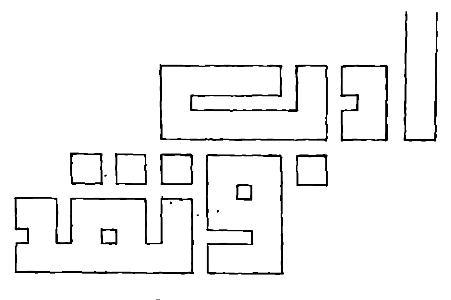
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث
السنة الأولى
أبريل ١٩٨٤.
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

☐ المراسلات ☐ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العـدد :



ماحدث ومايحدث

ما حدث قبل ان يوافق المجلس الاعلى للصحافة على صدور « ادب ونقد » لا يصح أن يمضى بلا تسجيل للتاريخ .

ومن المؤكد ان روايته لن تهبط بالبيروقراطية الثقافية الى اوطى مما هى فيه ، اذ ليس وراء القاع مستوى ادنى ، ولكنه يكشف زيف دعاوى عريضة يشيعها الموظفون فى الحقل الثقافى عن الاهتمام بالادب والفن ، وشعارات براقة عن رعاية المواهب والثقافة ، ومهرجانات هى فى حقيقتها اسواق نافقة لتبادل المنافع والزيارات ، تكلفنا مئات الالوف دون أن تناقش قضية جادة ، أو ان نخرج من ورائها بنتائج عملية ومحددة .

ليس أروج بيننا الآن من شعار رعاية شباب الموهوبين فى عالم الكتابة او الفن ، وبعث الحياة الثقافية بعد ان انهك قواها الفساد والعجز ، وتسلط غير المثقفين ، والدعوة العالية الى تجاوز الواقع المجدب الى غد افضل ، وكلها امنيات طيبة ، ليس هناك وطنى مخلص ، او مفكر ملتزم ، يمكن ان يتخلف عن المشاركة فيها . ومع ان تجاربنا مع البرجوازية الناشئة فى عالم الثقافة ، ومعاناتنا الدائمة مع « كتاب » الحكومة ، تحتم علينا ان نأخذ ما يقال ويشاع فى حذر شديد ، غير اننا راينا الا نبالغ فى سوء الظن ، وان نستجيب للدعوة ، وان نسهم عمليا فى تطوير واقعنا الثقافى ، ودفعه خطوة الى الامام .

وهكذا قرر حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى أن يتجاوز الأمل الى العمل ، وأن يتخطى القول الى الفعل ، وان يصدر

المجلة التي بين يدي القارىء ، لكي يتيح بها مجالا اوسع لشبابنا ليبدع ، ومنبرا أرحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين ادباء العرب جميعا . واخذنا لاصدار المجلة عدتنا ، وتقدمنا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الاعلى للصحافة في ١٩٨٣/٧/١٩ ، ولم يكن يخالجنا ادنى شك في ان مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لان صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفها شيئا ،ويحسن من سمعتها دون ان يهدد امنها ، او تمثل المجلة خطرا عليها ، لانها لا تتعاطى السياسة الا من منظور قومى تقدمي رفيع .

وكنا واهمين ! .

لان من اعتاد أن ينحني دائما ، وعينه في الارض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الشموخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى في رفع راسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

واصبح ما تصورناه في البدء حقا بدهيا ، وخطوة تلقى الترحيب ، شيئا صعب المنال .

بدأت مرحلة التعقيدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهى سبب ، أو لا يعرض على المجلس ، او لا يجتمع المجلس اصلا ، ومادة المجلة معدة في المطبعة ، والاعلان عنها مستمر في جريدة « الاهالي » ، والقراء يتوقعونها كل يوم ، ولا يكفون عن السؤال عن موعد الصدور ، والمجلس الاعلى للصحافة يراوغنا في حرص واصرار .

ولان حزبنا حياته كلها نضال متصل على سائر الجبهات قرر الا يستسلم او يتراجع ، وان يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وأن يصدر « ادب ونقد » كتابا غير دوري ، دون انتظار لموافقة المجلس الاعلى .

وصدر العدد الاول من المجلة في آخر شهر يناير يحمل هذه الاشارة ، ولقى اقبالا توقعناه وفوق ما نتمنى ، ونفد بعد صدوره بساعات ، وبينما العدد الثاني في طريقه الى القارىء ، وازاء الامر الواقع ، وافق المجلس الاعلى للصحافة في أواخر

شهر فبراير ١٩٨٤ على صدور المجلة ، اى بعد سبعة شهور شهور كاملة من الطلب الذى تقدمنا به .

فى البلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ، وهو تضييق لا يجىء من اجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ، وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحسبون على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ، بافضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ، فكلهم ينتمون الى عالم الموظفين ، ذلك ان التقاليد المرعية فى الصحافة تقتضى الترحيب باية صحيفة او مجلة جديدة تصدر ، مهما كان اتجاهها ، الا ان الصمت بازاء مجلتنا كان شاملا وعميقا، ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حيباتهما نضال متصل ، الاستاذ **كامل زهيرى** فى جريدة الجمهورية ، والفنان **حسن فؤاد** فى روز اليوسف ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى يرحبا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما اتت صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، واوجزت عددا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير الصادقة فى وطننا ، قراء ومبدعين ، عوضتنا عن صمت اجهزة الاعلام الرسمية حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخوف من نجاحنا ، واعترف بأن خوفهم كان فى محله تماما .

* * *

ان انتزاعنا شرعية الصدور ، وثقة القراء فينا يلقى على عاتقنا التزامات كبيرة ، لن ندخر وسعا فى ان نفى بها ، واولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قانونا ــ وليس واقعا فحسب ــ مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ، وبوسع اى قارىء ان يتوقعها فى هذا التاريخ .

ان نفاد المجلة فى سرعة غير متوقعة ، فى امكنة كثيرة ، وصعوبة الحصول عليها ، امر لا حيلة لنا فيه ، وعلاجه ان يضمن القارىء لنفسه الحصول عليها عن طريق الاشتراك ، فتأتيه الى بيته دون ان يذهب للبحث عنها .

والشىء نفسه نقوله لاولئك الذين يكتبون لنا من الخارج ، من البلاد العربية وغيرها ، ممن تعذر عليهم الحصول على المجلة ، نعدهم بزيادة ما يرسل منها الى الخارج ، ولكنه لن يكون علاجا ناجعا ، ان الاشتراك هو الوسيلة الاقوى لضمان الحصول عليها .

بقى أن اتوجه الى مئات المبدعين ، شعراء وقصاصين وكتابا ، ممن ارسلوا الينا انتاجهم ، مؤكدا لهم اننا نعنى حقا بكل ما يرد الينا ، ونعطيه حقه من العناية ، وان الفيصل فى النشر وعدمه صلاحية الابداع نفسه وجودته ، والتنسيق بين المواد المختلفة فى المجلة ، ولكن متابعة كل ما يصل الينا ، وهو ضخم جدا ، يتطلب جهدا ووقتا ، فعليهم الا يضجروا والا ييأسوا حين يبطىء بهم الدور وأن يتأكدوا أن التأخير فى النشر لا يعنى دائما عدم صلاحية الانتاج المرسل لنا ، وانما يعنى فى كثير من الاحوال ان الدور فى القراءة والتقييم لم يبلغه بعد .

* * *

وفى عنقنا كلمة شكر ، تتوجه بها هيئة تحرير المجلة كلها ، للذين تفضلوا بتهنئتنا كاتبين أو مبرقين ، وعهدنا لهم أن نعمل جاهدين بكل ما فى طوقنا لنقدم لهم الافضل والانفع والاصدق على الدوام .

د. الطاهر احمد مكى

من صور المرأة فى القصص العربى

د. لطيفــة الزيــات

تعين على فى هــذا البحث المحــدد ان اركــز على نمــوذج معين من نمــاذج النتــاج الثقــافى ، وعلى نقطة واحدة ومحددة فى تناول هذا النموذج . وقــد اخترت الادب القصصى بوصــفه النموذج الذى يتســع لرصــد القيــم الاجتماعيــة الســائدة فى واقعنــا العــربى فى ســكونها وحركتهــا . واخترت عرض منظــور « الكاتب » العربى دون « الكاتبة » العربية ، لانــه المنظور الاعم والاكثر امتــدادا فى التعبير عن القيــم الســائدة والمتصــارعة فى هذا الواقــع . وشــئت فى تنــاولى لهــذا النمــوذج التركيز على زاويــة واحــدة تتمثــل فى وضع المراة ككبش الفــداء ، وهو وضــع لا ينفصــل فى اعتقادى عن ماضى مثقــل بالهيمنــة الاســتعمارية والطبقيــة ، يتفــاقم مع تصــاعد الازمــة الراهنة التى تصالحنا على تســميتها بازمــة الحريــة والديمقراطية .

فى ظل الهيمنــة الاســتعمارية التى تتفــاوت من قطــر عربى الى الآخــر ، وفى ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقــدر يتفــاوت من قطــر الى قطــر ، يتحــول هــرم الســلطة الى بنــاء محــكم ، شــديد الاحــكام ، ذو مســتويات لا نهائيــة يقمــع بمقتضــاها كل مســتوى المســتوى الذى يليــه قمعــا فكريا وماديا ، وبينمــا تتدرج المــراة كفــرد فى هــذا المســتوى او ذاك من مســتويات هرم الســلطة ، تتدرج كامراة على اطلاقهــا خــارج هــذا الســلم كأداة انجــاب او كاداة متعــة ، وهى فى الحالتين كبش فــداء . ويرتبط وضــع المــراة ككبش فــداء بوضــعية المجتمــع ذاتــه ، وبنفســية المقهــور القــاهر التى تتمخض عنهــا هــذه الوضعية . وكلمــا غابت

الحرية فى مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الازمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد ازمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعى الزائف ، وامتدت الحاجة الى تشيىء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشيىء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والانسان يسلب ذاته الحرة وارادته الحرة وبالتالى قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعى زائف تمليه عليه السلطة فى محاولة شل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنفه ونقمته من محتواها الاجتماعى وصرفهما الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفى مثل هذا المناخ تسود نفسية المقهور القاهر ويتفجر الانسان بالاحباط العاجز ، والرغبة فى تدمير ذاته وذوات الاخرين ، ويتسم فعل الانسان بالزيف وهو يصب نقمته على الهدف الاضعف والايسر ، ويجد فى المرأة كبش الفداء الذي يلقى عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذاباته .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التى يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذى نحياه ، ووضعية المرأة فى ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقاتها بالرجل حتى فى اكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى فى هذه المقتطفات يختزل الى عنصر انوثة يؤدى وظيفة انجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى اداة متعة ، وهو فى كلتا الحالتين (شىء) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذي يطالعنا فى هذه المقتطفات مفهوم من الآف المفهومات المتخلفة التى تحكم واقعنا العربى ، ولكنه مفهوم يجسد باكثر مما يجسد اى مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويعلق عليه تعليقا صارما وموجعا . والرجل الذى ينظر الى الجنس كعملية عدوان وتنص وصيد وغزو وانتصار واذلال يصدر عن نفسية المقهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شىء : من الحرية والفاعلية والايجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الارادة وتحقيق الهدف والتفاعل الخلاق ، والهاه بمعارك وهمية يحوز فيها انتصارات وهمية تكرس وضعه واحباطه وعجزه .

واذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربى مرة فهى تشل فاعلية المرأة مرتين ، ولا خلاص منها الا بمزيد من الوعى من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .

فى روايـــة نجيب محفـــوظ **بدايـــة ونهـــاية** (١) نلمح جانبـــا من البعـــد الطبقى لمفهـــوم الجنس هذا . «وحسنين» وهو شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ينتمى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها . والشخصية هنـــا ناقمة على الوضع الطبقى فى مجتمعهـــا ؛ وهى محبطة غايـــة الاحبـــاط نتيجـــة انتمائهـــا لطبقـــة فى اواخر السلم الاجتماعى ، وراغبـــة اشـــد الرغبة فى تجـــاوز وضـــع يصنف النـــاس فـــوق بعض طبقـــات . ولكن نفسية الشخصية هنـــا هى شخصية المقهور القاهر ، العـــاجز الطاغية ، ومن ثم فبـــدلا من ان تتطلع الشخصـــية الى تغييـــر الاوضـــاع التى تضعها موضع القهر هـــذا ، تسعى الى ان تلعب دور القاهر فتغـــزو الطبقة الغنيـــة عن طـــريق امتـــلاك جســـد امـــراة من نســـاء هـــذه الطبقـــة . وحسنين اذ يشهد من بعيد ابنـــة احـــدى اسر البورجوزاية الكبيرة ، لاول مـــرة ، يلمح فيهـــا الجســـد دون الوجه ، ويتلظى برغبـــة الاستحواذ على هذا الجسد كما تلظى برغبة الاستحواذ على « فيـــلا » الاسرة ، وحديقتها ، ونجفـــة بهـــو الاستقبال . ويقـــول « حسنين » مخاطبـــا نفســـه :

« ما اجمـــل ان املك هـــذه الفيـــلا وانـــام فـــوق هذه الفتاة » ، ليســـت شـــهوة فحسب ، ولكنهـــا قوة وعـــزة . فتـــاة مجـــد تتجرد من ثيـــابها وترتقـــد بين يـــدى فى تسـليم مســـبلة الجفـــون وكأن كل عضـــو من جســـدها الساخن يهتف بى قائـــلا « سيدى .. هـــذه هى الحياة اذا ركبتها ركبت طبقة باسرها »(٢) .

وفى **زينـــب والعـــرش** لفتحى غـــانم يقـــع عبد الهـــادى رئيس تحـــرير العصر الجـــديد والـــراهب الذى وهب حيـــاته للوصـــول الى القـــوة والســـلطة والحفـــاظ عليهمـــا ، فى حيرة شـــديدة وهو يتعرف على زينب ومشـــاعره نحو المـــراة تتحـــرك لاول مـــرة ، ويطالعنا وهو يتامل الموقف على الدروس الاولى التى تلقـــاها عن العـــلاقة بين الرجل والمـــراة . وهى دروس لهـــا صـــلة بغريزة الجنس ، وغريزة التمـــلك والسيطرة ، ولا صلة لهـــا بذلك الذى يسمونه فى الاشعار والروايات بالحب . وهذه الدروس المســـتفادة هى حصـــيلته كشـــاب فى الثلاثينيات من القـــرن العشرين فى بلـــدته طنطا ، وحصيلته كنديم لابناء الاقطاعيين فى هـــذه الفترة التى اســـتبد بها الاقطـــاع فى ارض مصر .

---

(١) نجيب محفوظ ، بـــداية ونهـــاية ، ط ٦ (القاهرة : مكتبة مصر) .

(٢) المصـــدر نفســـه ، ص ٢٤٥ .

واول هــذه الدروس ان العيب ليس قيمــة مطلقــة بل هو قيمــة نســبية محــدودة بحــدود الطبقــة الاجتماعية المعينــة :

.... ان العيب له جغرافيــا خاصــة ، وله حــدود داخــل الطبقــة ، فالفــلاح الفقير يقتــل ابنتــه اذا ما تهاونت فى شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصبحت محظية لدى السيد ، فلا عيب فى الامر ، لان السيد من طبقــة اخــرى ومن عالم آخر خارج حــدود العيب والشرف (٣) .

ولان هــذا المفهــوم ينبــع من توازن القوى داخل مجتمع اقطاعى تحــكمه ملكيــة الارض ، فالفــلاح ضمن هــذا التصور يقدم جســـد المــرأة الى الاقطــاعى ، لقــاء هبــة مالية او ابتغــاء الامن والحماية ، او طمعــا فى نســل من صلب الســيد ، والفلاحة ذاتهــا تفعــل نفس الشىء ، والفعــل هنــا تجســيد لشــعور طبقــة بانهــا مملوكة قولا وفعلا من جانب طبقــة اخــرى ، واقــرار باحقيــة هــذه الطبقــة فى الملكيــة . ونفســية الفــلاح هنــا هى نفســية العبد الطاغية ، وهو كعبــد يكرس ملكيتــه للســيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكامل بالعنف الدمــوى على الجبهــة المقــابلة ، وهو كعبــد يقدم كل مقدســاته للسيد تقــربا وزلفى ، وكطاغيــة يضــفى على مقدســاته قداســة مضــاعفة مضــحكة ومبكيــة معــا فى الجبهــة المقــابلة ، وهو كعبــد لا يمتلك حتى ذاته فى مواجهة السيد ، ويمتلك المــرأة اختــا وزوجــة وابنــه فى الجبهــة المقــابلة . وهــو ينظــر للمــرأة مثلمــا ينظــر لهــا الســيد كمجــرد شىء او جســد يملكه ، وان كان الســيد دو ن غيره يشــاركه هــذه الملكية . ويحكى عبد الهــادى عن صــديقه لطفى مكى ابن احــد الاقطاعيين فى طنطــا فى الثلاثينيات :

كان يــرى صــديقه لطفى مكى يمــارس غــرائزه مع الفــلاحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضــاعة . احيــانا كان يتقــدم له شــيخ الغفــر بعروض معقــولة ، ان يدفــع خمسين جنيها لاهل العــروس حتى يستطيعوا تجهيزها مقــابل ان يتمتع بهــا اسـبوعا قبل زواجها ، واحيــانا كانت تأتيــه فقيرات ليكون حملهن الاول منــه لتطمئن الى ان ابنهــا جــاء من صــلب الاســياد ، كان كل ما يطلبنــه هو الكســوة والطعــام وقبلهما حمــاية وامانا ، كن يعتبرن اجســادهن ملــكا لاســيادهن ، والســيد مســئول عن تصرفاته ، فاذا كانت المــرأة التى

---

(٣) فتحى غانم : زينب والعرش ، (القاهرة : روز اليوسف) ، ص ٢١٦ .

يتمتع بهـا بـكرا ، فعليـه ان يزوجهـا بعد ذلك من احد اتبـاعه واذا كـانت زوجـة فعليـه ان يرسـل اليهـا فى المواسـم والاعيـاد ما يجـود بـه ، ولا احـد فى القـرية يجسر على الكلام ... كل شيء يحـدث وكانه لم يحدث ، والعـرف صـارم ، والتقاليد قاسـية ، فاذا تجـاسر رجـل فى القـرية على ان يتهـم امـرأة انهـا فعلت كيت او كيت مع سـيد القـرية ، فهـو مارق مصيره القتـل (٤) .

ويشـعر الانسان لوهـلة وهو يعيـد قـراءة هـذا المقتطف انه فى عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك ومبك معـا ، وتقاليـده تحمى الجريمـة وتتستر على المجرمين ، وتدفـن الجميـع فى بئـر بلا قـرار وتـردم التراب عليهـم وتشـد من يجسر ان يطـل براسـه من الحفرة ملتمسا لنسـمة حيـاة ، عالم يعـز على التصـديق ، ولكن تتبقى حقيقة ان هـذا العـالم هـو تجسـيد صغير لعالمنـا ، ولوضـع البشـر والمـراة فى عالمنـا ، وهو تجسيد مع الفـارق يختلف فى التفاصيل هنـا وهنـاك ، ولكنـه يبقى سـليما فى جوهره .

- ٣ -

وتكتسب العـلاقة الجنسية بعـدا عرقيـا ايضـا كمـا تكتسب بعـدا طبقيـا ، وهـو بعـد لا يرتبـط فى ادبنـا بالجنس الحـاكم او الجنس السيد ، وانمـا بالجنس المحـكوم او المسود ، وتتردد هـذه الابعـاد فى اذهـان الشخصيات الروائية من الرجال فى اتصال بالأجناس الاجنبيـة وخاصـة تـلك التى استعمرت الـوطن العـربى اجيـالا ، الاتراك ، البريطـانيون ، والفرنسـيون . وفى روايـة **زينب والعرش** نتبين العـلاقة المركبـة ما بين الفـلاح المصرى والحاكم التركى فى وقت حـكم فيـه الاتـراك مصر ، ووسـيلة الفـلاح العاجزة لتحرير نفسه من ربقة السـيادة التركية هو حكم امراة تركية فى الفراش :

— نحن نعرف أن الرجال فى بلـدنا كانوا يسعون وراء الزواج من المرأة التركية ، لا لجمالها فحسب ، وانما لانهم يهتمون اهتمـاما خاصا بأن ينتمى نسلهم الى اصل تركى ، فالاتراك حكموا مصر والأمة العربية لعدة قرون ، وكانوا اصـحاب السـلطة التى لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشـعر فى قرارة نفسه ، انه اذا ما حـكم امراة تركية فى الفراش ، فكأنه تحـرر من عبوديته ،

(٤) المصـدر نفسـه ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

وخرج عن وضعه الاجتماعي الى وضع ارقى ، وان ابناءه سوف يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركي حاكم(٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات في هذه الرواية او القصة العربية او تلك، غير أن الكاتب السوداني الطيب الصالح يعمق من هذا المفهوم متوصلا الى كل ابعاده ، وهو يجعل منه موضوعا اساسيا من موضوعات روايته **موسم الهجرة الى الشمال** . ونحن نلتقي في هذه الرواية بشخصيتين رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذي ينتهي بالهلاك المعنوي والمادي ، وشخصية الراوي الذي ينتهي بالخلاص المادي والمعنوي ايضا . ومصير الشخصيتين يتلاقى ، واحداث الرواية تتأزم ، ويكاد النقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير أن الراوي يفلت من مصير مصطفى سعيد ، اذ يتخلص من نفسية المقهور القاهر ، بانتمائه الأصيل الى الأرض، الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بأن بذرة العنف والحقد المتمثلة في الاستعمار تنتمي الى الشمال دون الجنوب ، الى اوروبا دون افريقيا والوطن العربي . ومصطفى سعيد الذي تشوهت شخصيته نتيجة للاستعمار الانجليزي ، والذي اصيب بالدونية والاستعلاء معا وهو يتلقى العلم في اوروبا ثم يعين استاذا في احدى جامعاتها ، يعرف هذه الحقيقة . وهو اذ يقف أمام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل زوجته الانجليزية والتسبب في انتحار ثلاث نساء اخريات ، يصف نفسه وهو يتأمل المحاكمة بانه ليس سوى قطرة من السم الذي حقنت به اوروبا شرايين التاريخ عن طريق الاستعمار وهي تغزو وتحتل وتقهر وتعزز الدونية في الملايين من البشر :

« .... انني اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ ارض القدس . البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام يا سادتي ، انني جئتكم غازيا في عقر داركم ، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ انا لست عطيلا ، عطيل كان اكذوبة(٦) .

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المقهور العاجز » غزو الفراش ، او غزو المراة ، وهو يختلف في الشكل ان لم يختلف في الجوهر عن

---

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٦) الطيب صالح ، **موسم الهجرة الى الشمال** ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) ، ص ٩٧ — ٩٨ .

محاولة « ود الريس » « غزو » « حسنة » ، التى تصبح زوجة ثم ارملة لمصطفى سعيد ابان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطبا الانجليز : **جئتكم غازيا فى عقر داركم، ويتسبب فى مقتل امراة ،وفى انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريدا فى الاعتقاد بامكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين على امرهم** . يقول وزير افريقى يحضر مؤتمرا فى الخرطوم للراوى مشيرا الى مصطفى سعيد :

« .... الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير افريقيا وكنت عضوا فى اللجنة . يا له من من رجل ، انه أعظم الافريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ، يا الهى ، ذلك الرجل . كانت النساء عليه كالذباب . كان يقول ساحرر افريقيا ب ... ى » وضحك حتى بانت مؤخرة حلقه(٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انما هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى سعيد القاتل ، انما هو فى واقع الأمر مقتول كما يتضح من بناء الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسعى الى تدمير ذاتها فى المقام الاول ، اى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين سوى المعبر لتدمير الذات،هذا التدمير الذى يتجسد فى الرواية فى مشهد قتل مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس،ثم انتحاره او غرقه فىفيضان النيل وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقلية الجبارة محروم من المشاعر الانسانية ، وهو لا يعرف الانتماء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتمتع بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كاستاذ فى جامعة انجليزية لهدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية بالنسبةاليه ليستسوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة فىتدمير الذات،والآخرين ، كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل والافتراس التى تصف الرموز الجنسية . وهو يتساءل بعد قضائه سبع سنوات فى سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كان من الممكن تلافى مأساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى لأن « وتر القوس مشدود ولابد وان ينطلق السهم »(٨) . وتتوالى الأوصاف لعضو الذكورة والعملية الجنسية مشبعة بنتبع الحرب الضرب والقتل والعدوان والدم والجراح :

كنت فى تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الذراع ، يعتريني

---

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

هدوء تراجيدى . كل الحمى والوجيب فى القلب . والتوتر فى العصب ، يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض(٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته ليتوهم انه لا يغزو انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يبدو له انه يضاجع « حريما كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على المدينة مكتملة وان المدينة ترقد تحت تدميه :

المدينة قد تحولت الى امراة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى اضرب خيمتى ، واغرس وتدى فى قمة الجبل(١٠) .

وليست تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفريدة ، بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المقهور القاهر التى يفرزها مجتمعنا ، وللمفهومات المشوهة للمراة والجنس التى يفرزها مجتمعنا ، ولا هى بالتشوهات الغريبة على واقع تعرض لكل الوان القهر .

ويتساءل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كصيد وقنص واستحواذ وافتراس وملكية ووأد لمنابع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى اجابة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها على الاقل تحتوى على تبرير لهذا السلوك العدوانى القبيح ، وهذا المفهوم الاقبح للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه بالشجاعة والتفاؤل :

.... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتفاؤل . ولكن الى ان يرث المستضعفون الأرض ، وتسرح الجيوش ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان يأتى زمان السعادة والحب هذا ، ساظل انا اعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية . وحين اصل لاهثا قمة الجبل ، واغرس البيرق ، ثم التقط انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة أعظم عندى من الحب ، ومن السعادة(١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التغيير الذى ينشده يظل رهنا بوراثة المستضعفين للأرض .

— ٤ —

تروض الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرسمه لها المجتمع ، اى انجاب الاطفال وضمان الحفاظ على الثروة ، والانتقال من

---

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الغرائز والأحاسيس والمشاعر والأحلام والتطلعات والرغبات ضمان اكيد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والأب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الراى العام ، ووصاية المجتمع على المراة ضرورية لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد أن المراة انسان له ككل انسان قيمه الأخلاقية التى يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يملى من الخارج أيا كانت الوصاية . ولأن أسهل الطرق فى العالم العربى هو أقصرها وأكثرها ردعا ، ولأن القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الاسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امراة الى امراة ، تتعدد ادوات القهر . فالأب قاهر ، والأم التى قهرت تتحول الى أداة قهر ، ومن الطبيعى ان ينتهى هرم القهر بقهر المراة ذاتها لنفسها ، وبإرادتها الحرة ، أو بما تتوهم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شأنه شأن المراة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لأداء الدور المرسوم له فى إطار المجتمع . وعادة ما تنصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الايجابية والعدوانية والشجاعة والاقدام والابتكار فى الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والاتكالية فى المراة . والصورة المثالية التى يتبناها المجتمع هى صورة المراة التى تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها فى الرجل ، المنكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهى صورة المراة الرقيقة الوديعة الباسمة العذبة الهادئة دائما وابدا ، والتى لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليها ، ولا قبل لها بالغضب والتمرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمراة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التى يمليها عليها المجتمع تبنيا كليا او جزئيا ، أو عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكى تتوائم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجى المظهر دون المخبر ، وطاوية الأعماق على ما يختلج فى كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعدوانية نتيجة لهذا الاحباط ، وميلها هذا الطبيعى الي التدمير عادة ما يتخفى موغلا فى الداخل بدلا من أن ينصرف الى الخارج ومؤديا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

وللمراة نفسية المقهور القاهر ، وهى ترغب فى ممارسة القهر على الآخرين مثلما يمارس عليها ، وهى تمارسه فعلا فى علاقاتها بأبنائها احيانا، وفى علاقاتها بمروسيها أحيانا ، وفى علاقاتها بمن هو دونها فى السلم

الاجتماعى احيانا اخرى ، ولكنها لا تمارسه الا فى حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمراة . والصورة المثالية التى يشكلها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القانص الغازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املاء وجوده وارادته وافكاره على الآخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تتدرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكورته . والرجل عادة ما يتبنى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء أكان قادرا على تمثل هذه الصورة نفسيا أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وأبدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل وللمراة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه فى مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقى خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، والى سلبية المراة وانصياعها ، والمجتمع الطبقى فى حاجة الى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية والى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . واذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكان استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله الى انسان مسلوب الذات والارادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارادته وفعله ، اى على تحويل هذا الرجل الى شىء .

وقد تصاعدت ازمة مجتمعنا العربى حتى بلغت أوجها فى العقد الأخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بأزمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الأزمة تتحطم الأطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمراة ، وعمية التشيىء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المراة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى الى شىء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان أو امراة حريته أو ذاته الحرة . وحرية الانسان تتمثل أولا فى ذات حرة قادرة على أن تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة وفعل مستقل ،

وتتمثل ثانية فى قدرة هذه الذات على الدخـول فى علاقات صميمية مـع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تغتنى بهـا الذات وتغنى الآخرين . وبدلا من الوعى المستقل الذى يصدر عن الذات يحل الوعى الزائف الذى تغرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالأب ، وانتهـاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلا من القدرة على التفاعل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفـرد بحالة الشيئية والاغتراب التى يستحيل فى ظلها ازدهـار علاقة انسانية أو علاقة اجتماعية . وفى ظل هذا المنـاخ من القهر تضـيع القيم ويشيع الشعور بالاحبـاط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجـل كما تتحطم الصورة التقليدية للمرأة ويصاب الأدب والأديب بالدوار وهـو يحاول الامسـاك بواقع تحللت أطره .

— ٥ —

ومنذ أواسط الستينات على وجه التحديد وادبنا العربى يعـانى تغيرا ملموسـا ، ومازلنا نلمح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لهـا أبعـاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتمى لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربى فيه فى صعود ، وشخصيات يبدعها فى الغالب كتاب قدامى عايشوا المجتمع العربى فى سـنوات مده الثورى أكثر ما عايشوا جزره الثورى ، كتـاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة فى التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعا من التصـالح بين الكاتب وبين الواقـع الذى يصوره ، بين العـالم الداخلى لهـذا الكاتب والعالم الخارجى أيا كان نقده وادانته لهذا الواقع . وامكانيـات مثل هذا التصالح تكاد تكون معـدومة الآن . ومنـذ أواخـر الستينات والأدب العربى يوغل فى مسالك مختلفة محـاولا الامسـاك بالواقع العربى ، أو هاربا من هذا الواقع ، وقد غرق الأدب العربى ، والقصص العـربى خاصة أحيانا فى العـالم الداخلى للكاتب دون عالمه الخارجى ، مسـجلا حالة الاغتراب والحصار النفسى وعجز الفـرد عن التعامل مع الحياة ، وانعـدام الجدوى والمعنى الذى يستشعره الفـرد ، وسعى الأدب حينـا ، وتحت وطأة الأحـداث ، الى تسجيل شـهادة من هذا الواقع عـامدا الى الدلالة المجردة ومختزلا الواقع الحى الى علامات أشبه بعـلامات الجبر وضاربا بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخـرج بأشـكال هندسية متقنة الصيغة والحبكة والصـناعة . وضـاع الأدب أحيـانا فى متاهات التجريب والتغريب تكريسا لاغتراب الفنان ، هذا فى حين نجح الأدب أخيرا وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيـال الجـديدة

فى الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى ايحاءا مكثفا ودالا بطبيعة الواقع العربى الذى نعيشه .

- ٦ -

يمسك أسلوب **زكريا تامر** بالحقائق الرئيسية فى مجتمعنا العربى الراهن وهو يخوض أزمته الراهنة فى ايجاز موجع ، وفى تصوير كاريكاتيرى صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم . وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحى ايحاء دالا ومكثفا بالواقع العربى الذى نعيشه ، وكل جزئية يتناولها **زكريا تامر** تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جماع جزئياته ، والكاتب يهتم بكل جزئياته ويتمتع بالبصيرة التى تتيح له ادراج كل جزئية من الجزئيات فى كليتها أيا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية حب أو زواج ، أو جوع أو قتل ، أو لحظة صفاء يكدرها عنف ، يحكى قصة واقع بأكمله بكل مقوماته . وقصة **العرس الشرقى**(١٢). كما يوحى العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيفاء . والحدث يدور فى نطاق الاسرة ولا يخرج أبدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير يلخص فى كثافة دالة ويعلق فى ايجاز موجع على هذا العالم الكبير . والأب فى قصة **العرس الشرقى** هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك . والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذى ما تزال العائلة والسلطة تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تماما ويستحيل الى شىء مسلوب الارادة محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس فى هذه القصة ، هى المرأة هنا أو هناك التى اختزل المجتمع كيانها الى جسد ووجودها الى أداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة المجتمع وزواج بين شيئين ، شىء يصبو الى أم تتحمل عنه أعباءه ، وشىء يصبو الى تحقيق الوظيفة التى رسمها له المجتمع ، وهى انجاب الأطفال ، وطبيعة زواج يتم فى ظل نظام قائم على القهر العام والأسرى ، ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هى قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر .

وفى قصة **العرس الشرقى** يعود الطالب صلاح من المدرسة معلنا سأمه من الدراسة ورغبته فى الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعده فى حل مسائل الحساب . ويتقبل الأب الرغبة بعد أن يقدم له الصبى فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت انه مازال

---

(١٢) زكريا تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** . (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠) ، ص ٧ ٥ — ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخــول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجــا صالحا ومواطنا صالحــا .
ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيفعل ثم يطلب منه ان يقبلهــا ثلاث مرات فيفعل ، ويغتبط الأب ويبقى سؤال اخير ليطمئن الاب ، واذ يجيب صلاح بانه يترك اختيار الزوجــة للأب ينجح فى الاختيــار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

واذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الغرفة الأولى تبدا طقــوس شراء العروس فى غرفــة ثانية . ويدور جــدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليشيهات » المحفوظة عن اهمية الأخلاق وحسن الجوار الى ان يتم الاتفاق على تسعير العروس على اساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وارسلت هيفاء على عجل الى السوق ، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنهــا خمسين كيلو . ودفــع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى ، ثم اقتيدت هيفاء الى الغرفة المخصصة لصلاح ، واقفل البــاب باحــكام غير أن الجارات تزاحمن حوله بغيــة النظــر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة(١٣) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس **الزوجة الأم** . بعد أن تسد هيفاء بنت السادسة عشرة فتحة البــاب حتى لا يطلع احــد على ما يجرى فى الغرفة،يسألها صلاح ان كانت مازالت على وعدها فىمساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالايجــاب ، ولكنها بخفة المراة البــالغة الواثقة بذاتهــا تجره الى ما الابد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستخدم فىذلك الحيل التى تستخدمها لاغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيــام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى اعدت له ، دور الزوجة الجسد اداة الانجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضــنة التى تحل مسائل الحساب ويصطلى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقــاع الأذى بالآخرين نتيجة للاحبــاط :

وجد صلاح نفسه منساقا الى الدنو منها . واجبره صدرها العــارى على ان يلصق وجهه بهــا ، ثم تلقف فمه حلمه نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم يأكل صلاح النهد انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهد حليبا دافئا(١٤) .

---

(١٣) تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** ، ص ٦٢
(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

وهذه هى بعض حقائق العرس الشرقى كما يراها زكريا تامر ، ورغم التصوير الكاريكاتيرى وربما بسبب التصوير الكاريكاتيرى تفصح القصة عن التشويه الذى أصاب الشخصية العربية فى ظل تفاقم أزمة الحرية والديمقراطية ، وتفضح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالى عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال فى مجتمعنا العربى من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية فى واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

فى قصة **الخراف**(١٥) يضعنا زكريا تامر من جديد فى عالم صغير يعلق فى دلالة وكثافة على العالم الاكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدى ، والسلطة ليست متمثلة فى الأب هذه المرة ولكنها متمثلة فى شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجى أو المجتمع فى كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدى وأهلها فى أكثر من قصة من قصص **دمشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها ايضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة فى أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعى المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والايحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على الوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذى خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والغيوم ، وهو الذى خلق ايضا عباده الفقراء من تراب ، فيهز الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون فى التراب(١٦) .

وفى قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ فى أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التى خلعت الملاءة واكتفت بعقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى اهل البنت فى هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون أخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتساءل ساخرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة « اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ » . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مغتمين خوفا من أن تقتدى نساؤهم بعائشة ويفلت الزمام ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، واذا افلت زمامها عاثت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

---

(١٥) زكريا تامر ، « الخراف » ، فى : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣) ، ص ١٠٩ — ١١٥

(١٦) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية ، ص ١٣٧

ان وجـــود امرأة بلا ملاءة فى الحارة سيحيل رجـــال الحارة كلهم الى زناة، لأنهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظـــر الى تقاطيع جسم المـــرأة ويعانون بالتالى الرغبة فى الزنا ، وفى النهـــاية يوحى الشـــيخ الى أهل الحارة بقتل عائشـــة وهو يقول « يا أولادى واخوانى ، الساكت عن المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق »(١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقـــابل تحرشهم باســـتعلاء وثقة بالذات واذ يبـــادر الأخ للدفـــاع عن اخته يكممه الشـــبان ، وبعد تكميمه يطعنه أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبى واخو عائشة ويؤدى أهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولمـــا غابت الشمس واقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حـــــارة السعدى وراء الشيخ محمد وادوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبى ترتدى ثوب الحداد(١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجـــأ اليه الطبقـــات الحاكمة فى فترات الانهيـــار وتفاقم الأزمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقبعون فى آخر السلم قد تحولوا الى اشياء تفعل بوحى شيخ المســـجد وممثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم فى أسفل السلم بـــدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب فى فقـــرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فـــداء . وأهل حارة السعدى المقهورون ، قـــاهرون لنسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيـــد البـــاقى فى أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبى لأنه رفض أن ينـــدرج فى دائرة القهر، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهـــم يدركون حتى الأعماق ان من لا يملك مصيره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهى . والأخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفـــداء فى هذه القصة نيـــابة عن الأخت ، وهـــو قد لقى مصرعه لأنه رفض أن يتواءم وان يتحول الى شىء منـــــدرج فى دائرة القهر . أما فى قصـــــة **موت الشعر الأسود** فى نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقمتهم على أوضاعهم .

فى قصة **موت الشعر الأســـود** (١٩) يخرج اهل حارة السـعـــدى

---

(١٧) تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجمـــوعة قصصية** ، ص ١٣٧ — ١٤٠

بعد صلاة الظهر « يرين عليهـــم خشـــوع هادىء وكآبة عذبة »(٢٠) لأن منذر السـالم قد قتل أخته فاطمة « الفاكهة التى تحلم بها كل الأشجار » ، ذات الشـعر الأسـود و « الخيمة التى تمنح الآمان للمطارد الخائف » ، وزوجـــــة مصـــطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم »(٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلله قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشـعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لان منذر الســـالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصـــدر للجمال والأمان فى الحارة واعلن اهل الحارة أن « العار فى حارة السـعدى لا يمحوه سوى الدم » . واهل الحارة حرضوا على الجريمة ووقفوا شهودا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزوج الذى اوهم الأخ وأهل الحارة أن فاطمـــة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجيـــة ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويمارس نفسية المقهور القاهر . وتتحول فاطمة الى كبش فداء يمتص سـخط الزوج وأهل الحارة .

والحقيقة ان الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائمـــا فى الحلم تحت المطر دون أن تبلله قطرة ماء قد تحـــول الى شىء عاجز عن العطـــاء وبالتالى عن التلقى . وقد تحول الى شىء يحـــاول أن ينتـــزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقـــديم فروض الطاعة وتقدمها طائعة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق اليها ، ولكنه لا يستمع ابـــدا لهـــذه الكلمات ، لأن احـــدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمـــات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا اهل الحارة . ومن ثم تفشـل المحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمـــات الحب من فمها . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرى حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بهـــا :

وكان مصطفى يقـــول لفاطمة : **انا رجل وانت امراة والمراة يجب ان تطيع الرجل . المراة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى اطيعك وأفعل كل ما تريد » .

فيصفعها قائلا بضيق : **« عندما اتكلم يجب ان تخرسى » .**

فتبكى فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتكف عن

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهى تمسح دموعها فيغمض مصطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بذل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى »(٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

لأن فاطمة لم تقل كلمات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقسر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مسمع من الجميع يقول لأخى فاطمة : قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ اختك من بيتى »(٢٤) . ويقتل الاخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنها لم تنطق بكلمة الحب التى لا يعرفها الاخ ولا مصطفى ، ولا أحد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجدتها . وتموت فاطمة دون ان تدرى ودون أن يدرى أهل الحارة ان الحب لا ينمو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلححن فى دق الأبواب يستجدين الانتشال من أوضاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحياة من حياة تئد الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطخ يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشهد ويتلطخ السكين بالدم على يد المقهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ماتزال تركض فى حارة السعدى ، وتطرق ابواب بيوتها مستنجدة ، فلا يفتح باب من الأبواب ، وتتلطخ السكين بالدم(٢٥) .

د. لطيفة الزيات

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

دور الكلمة فى الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره الكلمة واللحن والصوت ، ولكل منها فى مجتمعنا العربى متخصصوه : الفنان المؤلف والفنان الملحن والفنان صاحب الصوت .

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر الثلاثة بعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقها من العناية أو البحث . ومع ذلك فان هناك بعض التصورات الشائعة : فالجمهور مثلا يرى فى الأغنية أساسا الصوت أو المطرب (يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولد الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ) ، وقد يهتم بالملحن فى حالات خاصة (اللقاء الأول لعبد الوهاب وام كلثوم) . أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها احد (ربما باستثناء قصائد شوقى الاسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول الجمهور). الا يندهش الكثيرون اذا قيل لهم ان قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك ان الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر البشر جميعا ؟

أما الفنانون من اصوات وملحنين ومؤلفين (أين هن المؤلفات والملحنات ؟) فانهم يرون فى الأغنية على ما يبدو **الكلمة** بصورة أساسية : ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ (ونشر عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور) اثير موضوع ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنهوض بالأغنية وانقاذها مما أسموه « بالاسفاف والهبوط » الذى وصلت اليه . وقارىء التحقيق يلاحظ أن التعليقات كلها تدور حول **الكلمة** أساسا . **سقوط الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة** : « كليوباترا » — رائعة شوقى وعبد الوهاب — قهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيما يا حبيبى » التى

غنتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « واله ونضفت يامسعد » ورقة أداء شادية فى « واحـد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين وفرد » . **النهوض بالأغنية ايضا فرأيهم هو النهوض بالكلمة** : وعلى حـد تعبير الفنـانة شادية « المطلوب لانقـاذ الأغنية من أزمتها الراهنة هو العثور على كلمـة جيدة فيها فكرة جديدة والفـاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير فى هذه المرحلة المبكرة من المقـال الى أن احتلال الكلمـة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثى الأغنية هى ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المـألوف فى انجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمـة ، ان لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب فى هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذى تلعبه الأغنية فى كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وايقاع اللحن فى المجتمـع الغربى وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الايقـاع وتقهقر الكلمـة حيث لا توجد فرصة حقيقية لالتقـاط كلماتها — **والاستماع** فى المجتمع العربى وما يستتبع ذلك من وجـود الفرصة لتأمل كلمـات الأغنية (لعل هـذا هو السبب فى الافتعال والعشوائية التى تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغانى فى التليفزيون (؟)) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهميـة الكلمـة فى الأغنية عنـدما هـو المكانة التقليدية البـارزة التى طالمـا احتلتها الفنون القولية فى المجتمع العربى الاسلامى — كقراءة القـرآن وقول الشعر والتواشيح — بالمقارنة مع غيرها من الفنون الاخرى مثـل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عنـدنا الى حـد أن المجتمع الفنى يطلق اسم المالف الملاكى « على كل كاتب أغنية يقبل أن يصوغ كلمات اغنية لتطابق لحنا سبق وضعه .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثى الاغنية فى مصـر أن يكتب المؤلفون اغانيهـم ثم يدورون بهـا على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخـر . ولا شك أن هذا يشـكل نوعا من الصـعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحـكم المبنى على التخمين الفنى ، ولعـل كثيرا من الالحـان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختيـاره .

ويروى الأستاذ مأمون الشناوى فى مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش أنه عرض عليـه اغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقـال فريد « لا يمكن أن اقول : نعم يا حبيبى نعم أبـدا » . فلمـا لحنها كمال الطويل وغنـاها عبد الحليم حـافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .

كذلك نتج عن هذا التخصص ان الوحيد من بين ثلاثى الأغنية الذى يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وان الملحن — وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة — يضطر الى أن يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التى رسمها غيره . كما نتج عن ذلك أيضا ان اصبح المؤلف وحده صاحب الحق فى التحدث الى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقيمها بالطريقة التى يراها . ولعل هذا الموقف هو الذى دفع ملحنا مثل بليغ حمدى الى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاد الذى وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » فى حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفادى عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشآن معا . ولا شك أن كثيرا من الأغانى الرائعة قد ظهرت الى الوجود بهذه الطريقة التى قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى المرحوم مرسى جميل عزيز فى مقابلة اذاعية منذ اكثر من خمسة عشر عاما الظروف التى أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتى كانت على الأفواه فى ذلك الوقت ، فذكر أنه كان فى بيته بالزقازيق حين سمع فى الشارع النداء الموسمى الذى لاتخطئه اذن : « توم الخزين يا توم » . فى تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقاعه يدور بداخله طوال اليوم الى أن وجد له متنفسا آخر الأمر فى المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب   مغزول من الفرحة

فاضل يومين ياتوب   والبس لك الطرحة

ولا شك ايضا ان جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع الى أن أغانيها (وهى بالمئات) كانت جميعها من كلمات والحان عضوين منها هما جون لينين وبول ماكارتنى . وقد اشتهرت أغانى البيتلز بالذات بجمال الكلمات الى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدى بين ثلاثى الأغنية فى مصر دفع الفنانين — وهم على وعى تام بعيوبه — الى محاولة العمل معا فى مجموعات : ام كلثوم ورامى وبيرم وزكريا احمد والسنباطى والقصبجى — عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشناوى والطويل والموجى — عبد الوهاب وفريد الأطرش يغنيان دائما من الحانهما — مأمون الشناوى — كما قال فى مقابلته الاذاعية — يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التى أصدرها الفنانون فى اجتماعهم الذى أشرنا اليه عن دور الكلمة فى الارتفاع بالأغنية أو الهبوط بها — فان

ما يعنينا فى هـــذا المقـــال شىء آخر ، وهو : **القدر الذى تســـهم به الكلمـــة فى خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق أمام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدى الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المـــادة المتوفرة بين أيدينا ـــ نود أن نبدأ بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من اضلاع متســـاوية هى **الصـــوت واللحن والكلمة** . واذا سمح لنـــا القارىء أن نمضى فى هذا التصوير خطوةأخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العنـــاصر الثلاثة ـــ كما هو الحال فى مكونات المثلث متساوى الأضلاع ـــ ينبغى ان يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغى أن يأخذ فى الاعتبـــار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما فى قسمة متوازية (وليست بالضرورة متساوية) :

وأمثلة هذه القسمة المتوازية بين العناصر الثلاثة فى الأغنية كثيرة فى الواقع ، وهى موجودة فى معظم الأغانى التى أحبتها الجماهير بصـــورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التى اجتمع لها العمالقة بير التونسى وزكريا أحمد وأم كلثوم (لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟) : « هو صحيح الهوى غلاب » . ودعونا نسترجع فى مخيلتنا الصـــوتية :

نظرة وكنت أحسبها ســـلام وتمـــر قـــوام
أتارى فيها وعود وعهـــود وصـــدود وآلام
وعود لاتصـــدق ولا تنصان وعود مع اللى مالوش أمان
وصبر على ذل وحـــرمان
وبدال ماقول حرمت خلاص اقـــول ياربى زدنى كمان

اننا نحس بأن بيرم التونسى فى كتابته للكلمـــات كان ملحنا أيضـــا ، والشيخ زكريا فى تلحينه كان مطربا ، وأم كلثوم فى غنائها كانت ـــ كما كان العهد بهـــا دائما ـــ أديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغانى « ياليل يا عين » حيث يتراوح الهـــدف من عملية الاحماء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريـــق اثـــارة اشـــجان المستمعين وعواطفهم وأحزانهم من خلال المقامات التى يتناولها المطـــرب حسب مقدرته الفنية الى العرض الصـــوتى المعروف اصطلاحا عنـــد

الموسيقيين باسم التغريد ـ فى هذا النوع **تختفى الكلمة تقريبا** (ليل وعين ليستا كلمتين فى الواقع وان كان البعض يحملهما على مناجاة الليل وسهر العين) **ويتراجع اللحن وياخذ الصوت وحده تقريبا نصيب الثلاثة** ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب فى المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاقدام فى الوقت الحاضر على هذا النوع من الغناء (العرض الحر) قد لا يتجاوز الثلاثة أو الاربعة على اكثر تقدير . وفى أغنية مثل « آه يازين العابدين » يبرز **اللحن العذب** ، بينما **تتضاءل الكلمات** ، ويصبح الصوت ـ لقوة اللحن وجماله ـ اقل أهمية (من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الاغنية العذبة ذات الكلمات السبع ؟) . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أغنية « طلعت يا ماحلى نورها شمس الشموسة » الا أن للكلمات دورا اكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حقها فى القصائد العمودية ، وبالأخص فى قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع فى الواقع الى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربى . ولهذا يحتاج هذا النوع الى مواصفات خاصة تعيد له اتزانه : مطرب ذو قدرات صوتية وشخصية وشعبية متميزة (أم كلثوم ـ عبد الوهاب) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صياغة الكلمة فى مجتمعنا (بمناهجه التعليمية والفنية التى تفصل فصلا حادا بين **اهل الكلمة** وبين **اهل اللحن والصوت**) بحيث تؤدى دورها العادل فى خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقا ـ هذه الصياغة تحتاج الى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القدرات الشعرية المعروفة ، كما تتطلب فى الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمة فى الشعر .

لكى تؤدى الكلمة دورها فى الأغنية فان عليها :

١ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع الصوت فتكون **قابلة للغناء** .

٢ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع اللحن فتكون **قابلة للتلحين** .

٣ ـ أن تؤدى دورها الأساسى فى **خلق الجو المطلوب للأغنية** على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ ـ **اما قابلية الكلمة للغناء** فليس لها ـ كما أرى من استعراض الأغانى الناجحة ـ مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامى الذى يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل أغنية تسر

المتغنى بهـــا (والا لمـــا تغنى بهـــا) مهما كان قبـــح صوته ومهما كانت كلماتها . فالدندنة فى الحمام أو فى المطبخ او فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغنـــاء مجـــرد كلمـــة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق (والله ووقعت يا بطل — مثلا) . القاعدة — كما صاغها الاقـــدمون — هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شىء وكل شىء يمكن أن يغنى. « نعيما يا حبيبى » لليلى مراد مثلا بدأت فى الفيـــلم (شاطىء الغرام) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجهـــا » حسين صـــدقى عنـــد خروجه من الحمام ثم تحولت — كما هو الشأن فى الأفلام الغنائية — الى أغنيـــة :

نعيمـــا يا حبيـــبى   نعيمـــا يا منـــايا
يا اللى هواك نصيبى   وفرحتى وهنـــايا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا — أو ينبغى أن يتعلق — بقضية أوسع من نطـــاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول أو يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطـــاق المقاييس النابعة من الذوق العـــام . وحتى على هذا المستوى أجدنى شخصيا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمـــة قابلة للغنـــاء . بل اننى اذهب أبعـــد من ذلك فأقول ان فى هذه المحـــاولة نوعا من التنـــاقض الداخلى : ذلك ان صياغة الكلمـــات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبهـــا الله للانســـان وهى الابداع ، والابداع فى أرقى صوره — قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بما لم يدخل بعد فى تراث الانسان . ومن التناقض أن نزعم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حـــدودا لمـــا لم يتفتق عنه ابداع الانسان بعد .

نستطيع — بدلا من ان نقـــدم مواصفات لمـــا يمكن أن يغنى — أن نحـــاول العكس ، فنقـــدم — عن طريق استعراض نماذج لمـــا قـــوبل بالنقد من الكلمـــات — بعض الملامح لمـــا « استعصى غناؤه » — ان صح هـــذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجـــه الى كلمـــات الأغنية فى نوعين رئيسيين: نوع يقـــوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كمنافاة الكلمـــات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على اسس فنية تنبع من داخل الكلمـــات ذاتهـــا :

اغنية شكوكو « حمودة فايت يابنت الجيران » التى اشـــتهرت فى أوائل الخمسينيات واذيعت فى الاذاعة المصرية ، قوبلـــت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العـــامة حيث كانت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقـــاء مختلسا بين شاب وفتاة يتم فى ظلام بير السلم :

حمـــــودة حاسب دنا سامعة صوت
ماهوش مناســـب ونا خــايفة مــوت

أم كلثوم تغير فى رباعيات الخيــام كلمـــة « الطلا » (الخمـــر) الى « المنى » فى البيت :

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن
تفعم كأس العمر كف القـــدر

حتى لا تتهم بأنهـــا تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم ايضا تغير فى أغنية أمل حياتى (لأحمد شفيق كامل) من « وبات واصحى على شفايفك » ــ كما كتبها أولا ــ الى « وكفاية أصحى على ابتسامتك » لعدم ملاءمـــة الكلمـــات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجى ــ فى اجتماع الفنانين الذى أشرنا اليه فى بداية هـــذا المقال ــ يرى أن أمثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتـــاج الى ميثاق شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فاننا نجد انفسنا أمام مقاييس لا تتفق بالضرورة مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا ــ كمـــا ينبغى أن نذكر دائمـــا ــ بالملحن وبالمطرب . واذا قال أحـــد هذين ان هذه الجملة جميلة أو انهـــا غير مقبـــولة ، فلن يستطيع احـــد ان يغير هذا الحـــكم حتى ولو كان أروع الشـــعراء أو ابرع نقـــاد الشعر . فالأمر هنا يتعلق ــ كما أشرنا سابقا ــ بتوافقات ومصالحات وتنـــازلات بين احساس المؤلف واحساس الملحن واحساس المطرب ، والأخير أهم الثلاثة فى هذه النقطة بالذات .

ذلك أن المطرب ــ وهو ليس بالطبـــع أديبـــا ، ولا حتى مثقفـــا بالضرورة ــ لابد وان يوجد بينه وبين الكلمـــة حد ادنى من التواصل ــ على شرطه هو ــ اذا اريد له أن يتمثلها معنى وجرسا وايقـــاعا قبـــل ان ينبض لهـــا كيانه فيشدو بهـــا شيئا أبعد من مجرد الصوت واللحن . وهذا يدخل بالموضوع ــ بالضرورة ــ فى تشعبات المزاج الشـــخصى والثقافة الشخصية للفنان ذى الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش ــ الملحن والمطرب ــ يرى أن « نعم يا حبيبى نعم » لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطـــويل ويغنيها عبد الحليـــم فتنجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش ايضا يرى انه شـــخصيا لا يستطيع أن يغنى « يادلع دلع » وان كانت مناسبة لصـــباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقــود الهــدى ضائع اعشو الى نور كريم

فتغير **اعشو** الى **اهفو** على الرغم من ان اعشو اكثــر ملاءمــة فى موقعها لتكوينها وحدة نفســية ومعنوية ولغوية مع « مفقود الهــدى ــ اعشو ــ نور كريم » وذلك احساسا من المســئول عن التغيير ــ على ما يبدو ــ بأن كلمــة اعشو لهــا ظلال كريهة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى ايضا :

يافؤادى رحم اللــه الهوى كان صرحا من خيال فهوى

فتغير **« رحم الله الهوى »** الى **« لا تسل اين الهوى »** محــــافظة على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه العبــارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى ايضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى:

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

بلى أنا مشــتاق وعنــدى لوعة ولكن مثلى لا يــذاع له سر

فتغير كلمة **« بلى »** الى **« نعــم »** ــ على الرغم من الخطأ النحوى فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس المعنى المقصود ــ ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى لا تنطق كلمــة « بلى » الفصــيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العــامية المستخدمة فى مثل التعبير « جاته البلا » .

وأيضا أم كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى:

« طول عمرى باخاف م الحب ــ وسيرة الحب ــ وظلم الحب لكل أصحابه واعرف حكايات ــ مليانة آهات ــ ودموع وأنين ــ والعاشقين دابوا ما تابوا ــ طول عمرى باقول لانا قد الشوق وليالى الشــوق ــ ولا قلبى قد عذابه ــ وقابلتك انت لقيتك بتغير كل حياتى » .

ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيــا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتــوا الحب « وقلتوا وعــدتوا عليه مش عارف أيــــه **العيب فيــكم ياف حبايبكم** ــ أما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد ــ وأنا شخصيا أوافق عليــه ــ فى اننا لــو استعرضنا الأغنية كلهــا لوجــدنا أن « العيب فيــكم ياف حبــايبكم » لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية (وقد نقلنا منها جزءا طويلا نسبيا لتوضيح هذا) كمــا يتنافر لغويا مع المستوى الحضــارى

للعبارات المحيطة بهـا ، بل اننا لا نبـالغ اذا قلنـا انه يكاد يقتـرب من « الردح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هـذا فى الوقت الذى اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفـائقة للكلمـات والتعبيرات وما تلقى حولهـا من ظـلال .

فى أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصرى من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقـوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقياس ينبغى أن يظل كمـا قلنا ـ ما يحس به الفنـان ، لا ما تمليه أصول النقد الأدبى المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميدانى يجمع خبرات المؤلفين والملحنين والمطربين فى تعاملهم مع الكلمة وما «استصعبوه» منها ، وما غيروه ، وأسباب هذا التغيير .. الخ .

وبدراسة هذه الحصيلة قد نكون قادرين على اكتشاف معـايير « عـدم الغنائية » للغة من وجهة نظـر الأغنية كجنس أدبى مسـتقل عن المعـايير النقدية للشعر .

٢ ـ **قابلية الكلمـة للتلحين** : تضعنا وجها لوجه أمام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودى والشـعر الحر فهذه من قضايا نقـد الشـعر لا نقد الأغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخـل نظـام من الايقـاع . ولا يلزم أن تكون هذه المـادة اللغوية ذات وزن او قافية من أى نوع . كـل ما على الملحن أو حتى المغنى ان يفعله هو أن يختـار نظـام الايقـاع الذى يريده ثم يغير أطـوال أصـوات العلة الموجـودة فى النص طبقا لهـذا النظام فيطيل بعضـها ويقصر بعضها طبقا للكميات المناسبة . وهذا شىء نفعله نحن فى محاولاتنا الغنائية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه ـ هذا من ناحية عامة .

أما فى الأغنية فهنـاك درجـات لا حصر لهـا من صياغة الكلمة داخل نظـام معين من الوزن والـروى ، وان كانت تكـاد تنحصر بـين الحدين التاليين :

اغنية نجـاة « وبعتنا مع الطير المسافر جواب » ـ من ناحية ـ تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محـاولة من المؤلف لكى تبـدو وكأنها نص خطاب عادى : « حبايبنا عاملين أيه فى الغربة ؟ مرتاحين واللا تعبانين ؟ فرحانين واللا زعلانين ؟ مشتاقين ليـكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعتوا لنـا مع الطير اللى راجـع جـواب : سلام وكلام .

يمكن يريحنا ، واللا يفرحنا .. » . وليس فى هذه الكلمات التزام بوزن يقسمها الى شطرات وابيات يضطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القافية يحرمه من الموسيقية والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

فى الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة فى التلحين . فجريانها على بحر واحد ، ونغمة أصلية واحدة تتكرر فى كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين فى الحركات والسكنات وفى توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدى الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمى فيه ، مما يؤدى فى بعض الحالات ، وخاصة تلك التى تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدى الى اعطاء اللحن صورة القراءة الشعرية على مصاحبة الموسيقى .

من أوضح الأمثلة على هذا النوع اغنية أم كلثوم من تلحين رياض السنباطى :

ريم على القاع بين البان والعلم   احل سفك دمى فى الأشهر الحرم

فقد التزم اللحن التزاما كاملا بالشطرات (فيما عدا حالة واحدة) حتى فى الأبيات التى كانت نهاية الشطرة فيها لا تكون معنى مفيدا على الاطلاق ، وهى متعددة فى القصيدة مثل : « لزمت باب أمير الأنبياء ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهذا السبب لولا روحانية الموضوع ، وصوت أم كلثوم ، وقدرتها الفائقة التى أرست دعائم الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذى صار « مدرستها » الغنائية التى لا ينازعها فيها أحد . ولهذا لم تلق عزيزة جلال نجاحا يذكر عندما غنت قصيدة مماثلة للقصائد التى كانت تغنيها أم كلثوم :

والتقينا بعد ليل طال من عمر الزمان
نسيته طلعة الفجر وجافاه الحنان

من كلمات مصطفى عبد الرحمن — وهو ممن الفوا لأم كلثوم — ومن تلحين رياض السنباطى — ملحن أم كلثوم — وبلحن شبيه جدا بالألحان التى صاغها لأم كلثوم (المقدمة الموسيقية الطويلة وتغيير ايقاع اللحن مرتين على طول الأغنية) . فعلى الرغم من جمال صوت عزيزة جلال وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طول القصيدة فى الوقت الذى غاب فيه روح الانفعال الجماعى والحضور والرابطة التى كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد أثر على الاستمتاع بالأغنية .

ولكن غنـــاء القصيدة من البحـــور التقليـــدية ــ أو من الأوزان الملتزمة ــ لا يعنى دائمـــا جمود اللحن أو رتابته . ذلك أن هنـــاك طرقا قد يتبعها المؤلف الملهم الذى يكتب أغنية فى صورة القصيدة ، وطرقا أخرى قد يتبعها الملحن الذى يختار لألحـــانه قصائد من الشعر لم تكتب أصـــلا للغناء ــ هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية . وتتلخص كل هذه الطرق ــ على اختلافها ــ فى جعل ما يمكن أن يسمى هنا « **الجملة الغنائية** » ــ وليس البيت أو الشطر ــ وحدة النغمة .

من هذه الطرق ــ وهى نادرة وتحتـــاج الى مهـــارة خاصة من المؤلف ــ ضم عدة شطرات فى جملة غنائية واحـــدة ، فتخف قبضـــــة البحر على اللحن (لعل هذا هو السبب فى اعتبار هذا نوعا من الضـــعف فى الصياغة الشعرية عند القـــدماء ؟) .

ومثالها من ابداع الثلاثى العظيم (بيرم وزكريا وام كلثوم) :

انا فى انتظـــارك خليـــت ناري فى ضلوعى وحطيـــت

ايـــدى على خـــدى وعديت بالثانية غيـــابك ولا جيـــت

ياريتنى عمـــرى ما حبيت

من هـــذه الطرق أيضا ــ وهى عكس الطريقـــة السابقة ــ تضييع معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صغرى داخلية ، او جمل غنائية لهـــا وزنها وايقاعها المتسق ، وقـــد يكون لها رويها ايضـــا ، مع الاحتفاظ لها بحرية الرجوع الى الروى العـــام او حدود الشطر طبقـــا لمقتضيات النغمة والمعنى . وبهذه الطريقـــة تصبح « الأبيـــات » ذات ايقاعات متعددة ــ بل وقوافى متعددة أيضا فى بعض الأحيان ــ تتبادل فيما بينها على التوالى وتشد كيـــان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صـــوت الروى العـــام .

من الأمثلة على هـــذا النوع (تقريبا من بحر البسيط) وهى أيضا للثلاثى المبدع بيرم وزكريا وام كلثوم :

اهل الهوى يا ليل ــ فاتوا مضاجعهم ــ واتجمعوا يا ليل ــ صحبة وانا معاهم ــ يطولوك يا ليل ــ من اللى بيهم ــ وانت يا ليل بس ــ اللى عالم بيهم فيهم كسير القلب ــ والمتألم ــ واللى كتـــم شكواه ــ ولم يتكلم

وبالاضافة الى كسر الرتـــابة التى قـــد تفرضـــها وحـــدة البيـــت فـــان استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كمـــا قلنـــا ذات أطـــوال مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والايقاع العـــام للأغنية كلها . مثال على ذلك فى اغنية أمل حياتى (كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبـــد الوهاب وغناء أم كلثوم) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية فى الطول تقريبا :

أمـــل حيـــاتى ـــ يا حب غـــالى ـــ ما ينتهيش

يا أحلى غنوة ـــ سمعها قلبى ـــ ولا تنسيش

الى جزء ذى اربع **جمل غنائية متساوية** فى الطول :

احكيلى قول لى ـــ ايه م الأمانى ـــ ناقصنى تانى ـــ ونا بين ايديك

ثم الى جـــزء آخـــر ذى اربع **جمـــل غنائية متناسقة** فى الطول (طويل ـــ قصير ـــ طويل ـــ قصير) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى ـــ زى حنانك

ولا حبيت يا حبيبى حياتى ـــ الا عشانك

اعتماد الاغنية الحديثة ـــ سواء من القصيدة تقليدية الوزن ـــ أو من غيرها ـــ على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققتـــه أحب الأغانى المعاصرة . الأمثلة أكثر من أن يحصيها عد :

اغنية محرم فؤاد الجميلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدى :

يا ســـلام يا ســـلام ـــ قال جاى بكلام ـــ وكأنه ما فيش ـــ كان بينا خصام ضيع لى سنين ـــ من عمر حزين ـــ على شوق الهوى جرحـــه وتعبنى معاه ـــ من قوله آه ـــ على قلبى اللى ما ريحه .

قابلية الكلمة للتحلين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر من مجرد القدرة الأدبية . ذلك أن عليه أن يقيم بنـــاء الأغنيـــة اللفظى والمعنوى وينسجهما معا بطريقـــة تسمح بأكبر قدر من المرونة فى اللحن والتنويع فيه . فالأغنيـــة العربية تتميز بأنها تميل للطول نسبيا (بالقياس الى الأغنية الغربية مثلا) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحـــد أو داخل المقام نفسه دون تفريعات عليه (على الأقل) قـــد يضعفها ويقلل من اقبال الجمهور عليهـــا . فالجمهور بطبعه يحب التغيير وتطوير النغمة وحتى اذا أعطـــاه الملحن بداية عـــذبة للأغنيـــة فانه يطلب المزيد من التفريعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى ادائهـــا الى كل العون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العـــارف بفنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشـــان بتغيير **طول الجملة الغنائية** ، **وتغيير نوعيـــة الايقاع** ، **وتغيير طبيعـــة الروى** ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الأحيان .

اغنية أبدا لن تركع اعلامى أبدا (من كلما ت ابراهيم الترزى والحان رياض السنباطى وغناء فايدة كامل) كتبت فى ساعات الصدمة الاولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة — العزم على الاستمرار فى النضال — الأمل فى مستقبل أفضل (على الرغم من أن نغمة الرفض الغاضب هى السائدة فيها) . وقد تجاوب الايقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالايقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

ابدا لن تركع أعلامى أبدا أبدا
أبدا لن تغرب أيامى أبدا أبدا
أبدا لن تبكى أنغامى أبدا أبدا
وبعزم حر مقدام أبدا لن تركع أعلامى

ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فيهدأ الايقاع قليلا وتطول الجمل :

أبدا لن تركع أعلامى وسأرفعها بجبين الشمس
لترفرف بالملأ الأعلى وتغنى ألحان الفردوس

ثم يستريح أكثر فينزاح جانبا من هذه الغيوم الداكنة لنرى من خلالها مستقبلا أفضل ، فيتغير الايقاع تغيرا كاملا مع نغمة التفاؤل :

غدا نطل بالصباح الأخضر
على الجبين العربى الأسمر
على بلاد الحب والاخوة
على بلاد الخير والنبوة

ويقال ان الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأنشودة أعجب كثيرا بها وخاصة **بالنقلات الايقاعية الثلاث** وقال ان هذا التغيير فى النبض من عمل شاعر حقيقى . وأنا أود أن أتدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغانى الناجحة بأمثلة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان بيرم التونسى من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل ابداعه الى حد القدرة الهندسية الفائقة فى النسق الذى ابتكره فى مواويل « الأولة ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الغنائية نموا هندسيا ترتبط فيه كل اضافة بما قبلها وبما بعدها على المحورين الأفقى والرأسى عن طريق التوازن فى الايقاع والروى وامتداد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ اعجازه فى نقلاته ، بينما يسير بالمستمع نحو هذه النقلات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحـــدة كاملة لغويا ومعنويا وايقاعيا فى حـــد ذاتها (أى تكون جملة غنائية مستقلة) ولكن تكون فى الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله فى الغـــرام والحب شبكونى
والثانيـــة بالامتثال والصبر أمرونى
والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانيـــة امتدادا للمرحلة الأولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضـــافات كاملة من النـــواحى اللغوية والمعنوية والايقاعيـــة ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليهـــا بل تكون أيضـا مثلهـــا قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الاضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعادة للوحدات الأساسية مصدرا لنشوة المستمع لا الملله .

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

واخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حدها الأقصى ، ويسابق بعضهم فى محاولة تخمين الاضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانبا من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بيرم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا ايقاعيا ومعنويا . وتلعب الاضافات هنـــا دورا هاما فى تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وابقـــاء اهتمامه على أشده :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين — احتار طبيبى .
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — ســـافر حبيبى .

من التغييرات التى يقـــدمها المؤلف فى بنيـــة الأغنيـــة والتى تقتضى بالضرورة تغييرا كاملا فى اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة (الطقطوقة أو الأغنية الشعبية) والموال . وقـــد اشتهر الفنان فريد الأطرش بغناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته فى التغيير والتنويع من أجله ، اذ كان فريد — كما يقول الفنان عبـــد الوهاب — يجيـــد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن امثلة هـــذا اللون — من تأليف بيرم التونسى أيضا — أغنيـــة « هلت ليالى » ، اذ تبدأ بثلاثة كوبليهات فى صورة أغنيـــة شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الايقاع :

هلت ليالى حلوة وهنية — ليالى رايحة وليالى جيه

فيها التجلى — دايم تملى — ونورها ساطع — من العلالى

هلت ليالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تنضم الشطرات الثلاث الأخيرة فيهما فى جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العام ويسمح لفريد أن يرتجل فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاءت له اللحظة :

ساعة رضاك يا الهى أسعد الأوقات   انا أسألك يا رفيع العرش والدرجات
بجاه نبينا محمد سيد الكونين   تنعم على المؤمنين باليمن والبركات

ثم يعود مرة اخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام الذى بدأ به مع التنويع أيضا فى الجمل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — اعيادنا هلت مع الأهلة
فرحة ومسرة — الله اكبر — على أمة حرة — الله اكبر
يا رب زدنا — وخد بايدنا — واحفظ بلادنا — اليوم وبكرة

فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت واسع المسافات وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقدم العرض الصوتى الحر فيبدع ويسبح بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقها من قبل ، ويشتق المقامات ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالقفلات « الحراقة » التى اشتهر بها ، والتى تفقد الجمهور وعيه وتماسكه .

وقد اختفى هذا النوع من التاليف (وهو الخلط فى الأغنية الواحدة بين الموال وغيره) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة المقدرة الغنائية وضآلة المساحة الصوتية للمطربين عموما فى الوقت الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية . وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائى ، وهجرة نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال أشكال ليس لها مثل آصالته محله — قد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للغناء ، مثل ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن (وهما متشابكان عضويا) قد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصف عبد الوهاب شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه « كان يصيبه الملل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، او الأغنية الواحدة » ثم يضيف « اننى ذكرت من قبل اغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير الموسيقى الهندسى والنابغ والعالى المستوى . ولكن ، قبل أن تصل الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقد نقلنا موسيقيا الى شىء آخر

تماما فى مقطع « انت روحى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقلة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والايقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مختلفا تماما عن الجو الذى بدأ منه لحن « أنـا واللى باحبه » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقـد أحب الجمهور دائما، وعمل الف حساب دائما ، ونجح فى التعامل معه دائما » .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : أيهما له الأسـبقية ؟ « الأصـول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى ان الحكم فى هذه القضية لنا ، خاصة فى مواجهة رأى الفنـان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر أن ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس ألا مجرد تراكمـات من الخبرات التى تركها الافراد خلفهم . وحركات النهضة — فى كل الميادين بما فى ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على أيدى الخارجين على «الأصول» المعروفة فى زمانهم. والأيام وحدها هى التى تثبت أى التجديدات تستحق البقاء .

٣ — مساهمة الكلمة فى خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضرورى أن نشـير أولا الى أن ما يسمى « بالجـو المطلوب للأغنيـة » هو معنى مركب وشـديد التعقيـد . واذا كان من الضرورى أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنهـا « وطنيـة » أو « عاطفية » أو « دينية » ... الخ فان من الواجب أن لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك انه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة فى الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشـخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقـة الاجتماعيـة ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قـد يحاول أن يعيش بنا فى أى من هذه الأجواء أو فى عدد منها فى الوقت ذاته . وكما أشرنا فى المقال السابق فان أغنيـة فيروز « القدس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الغضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهال ، الحـزن ، الاستمرار فى الكفاح وغيرها .

مساهمـة الكلمة فى الجو المطلوب للأغنيـة هو دورها الأساسى نسبيا — وان كان خلق هـذا الجو قطعا لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقـامات الموسيقية جوه الخاص (يقال مثلا أن مقام السيكا مناسـب للجو الدينى) والملحنون يختـارون للكلمات المقـام المناسـب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع. ولذلك نتحن حقيقة فى حاجة الى عمل احصـاء على الأغانى التى لحنت فعلا ، وكذلك عمل استبيان لآراء الملحنين للوصول الى اكتشاف نوعيـة

العلاقة — أو العــلاقات — النفســية الموجودة فى مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعــدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التى يظن انها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هى التى تقرر نوعيــة الجو المناســب الذى سيكون للأغنية ، وتقترح الاتجاه الذى يأخــذه اللحن والصوت — فان **هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة التغنى —** تجــابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليهــا أن تتغلب عليــه فى رحلتها ابتداء من الورق (حيث تكون مجرد نص) وانتهاء بالهدف الذى تسعى اليه وهو التأثير على الجماهير :

اهم هــذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه الى طبقات الشعب جميعا ، اى الى جمهور يمثل الأميون واشباههم فيه اكثر من ٧٠٪ وحتى نســبة الـ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلمة المعقدة . فاذا أضفنا الى ذلك **ان** الجمهور يتلقى الأغنيــة سماعا ولا تسنح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، **وان** النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، **كما ان** معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يحسنون النطق ، ومن ضعيفى المخارج بالأصوات اللغوية، ومن ماضغى الكلمات (كان لحفظ أم كلثوم للقرآن فى مطلع حياتها افضــل الأثر فى صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على ايصال الكلمة — وخاصــة الكلمة الفصحى الصعبة — الى وعى نسبة كبيرة من الأميين) **ان** جانبا من الكلمات يغرق وسط الآلات الموسيقية ، **وان** كثيرا من اجهزة الاستقبال (الراديو أو المســجل او التليفزيون) ليس فى حالة ممتازة كمــا ينبغى للمحافظة على نقاوة الصوت ، **وان** الجمهور كثيرا ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقى (البعض يتكلم او يؤدى أعماله اليومية) . اذا أضفنا كل هــذه المعوقات التى نعانى منها جميعا ونعرفها جيدا لأدركنا السبب فى عدم قدرتنا على التقاط جميــع كلمــات اغانينا المفضلة ، ولقــدرنا مدى عظم المعجزة التى تتحقق فى كل مرة يسمع فيها الجمهور أغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة فى الاغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة فى الشــعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطلبين من شأنهما ان يكونا متناقضين : **الأول** ان تكون واضحة سهلة شائعة فى الاستعمار بعيدة عن العمق فى المعنى ما امكن حتى تصل بكل ايحاءاتها وظلالها وكل ما لها فى الجو اللغوى الذى يخلقه لهــا المؤلف على الورق — تصل الى جمهور غالبيته من قليلى الحظ من الثقافة ويستمع الى الأغنية فى ظروف أقل من المطلوب . **الثانى** ان تكون كمــا تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشــاعر المطــرب

ومشاعر الفنان » ... كلمة فيها الجدة والابتكار فى العبارة لا لكى تحوز رضا المطرب والملحن فقط بل اهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة فى نفسه وتحقق تجاوبه فى الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشـــعر للاستفادة به فى حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تنبع من طبيعتها باعتبارها **جنسا ادبيا سماعيا وجماهيريا** بينما تنبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره فى الوقت الحاضر (بما فى ذلك الشـــعر العامى والزجل العامى) **جنسا ادبيا كتابيا وللخاصة** . اى اننا نرى الأغنية — من وجهة نظر المتلقى — جنسا يقوم على **الانطباع** بينما يقوم الشعر على **التأمل** (اذا صح لنا أن نصـــل بالأمر الى هذا التبسيط المخل) .

لقــد الححنا على فكرة التناقض هذه لأننا نرى فيها اساس الابداع فى الأغنية . وكل الأغانى التى نجحت قابلت هـــذه المشكلة وجهـــا لوجه وتعاملت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغانى العـــذبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التى حل بها الملهمون من عباقرة التاليف الغنائى هـــذه المعضلة ترجع عموما الى فكرة اساسية واحدة هى : **استخدام لغـــة الحديث العادية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التى بينها وبين بعضها الفة فى الاستعمال العـــام بحيث لو ذكرت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها (مثل العيش و ... — الشاى و ... — المنديل ابو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعى كلمـــات الملح والسكر واوية على التوالى) . فاستخدام هـــذا النوع من اللغـــة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم انهم يدخلون على هذه التعبيرات تغييرات اما بالحذف أو بالاضافة او باعادة التنظيم أو وضعها فى سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثانى وهو الجدة والابتكار فى العبارة .**

سيد هـــذا النوع من التكنيك هو فى رأيى الخـــاص بيرم التونسى . ويأتى بعـــده كثيرون ممن اقترنت نهضة الأغنية المعاصرة باسمائهم : مرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبـــد الوهاب محمد واسماعيل الحبروك وأبو السعود الابيـــارى وطاهر أبو فاشـــا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شرح :

فمن التعبيرات الشائعة التى تستخدم فى ســـياق جـــديد يفاجىء السامع ويدهشه ويمتعه فى نفس الوقت :

وبدال ما قول **حرمت خلاص**   أقول يا ربى **زدنى كمـــان**
اســــقيه **ينوبنـــا شــواب**   واللا ارد البـــاب

ومن استخدام التعبير الشائع مع لغـــة الحديث اليومية :

تعتب عليـــا ليـــه ؟   انا ف ايـــديه ايـــه ؟
الهى يحرســـك م العين   وتكبر لى يا محمـــد

ومن استخدام الأمثال :

صـــبح الصباح قوم يا عطية   **دا الرزق يحب الخفيـــــة**

ومن استخدام لغـــة الحديث اليومية :

وعشان أنول كل الرضا   يوماتى أروح لـــه مرتين
طـــوف بجنة ربنـــا فى بلادنا واتفرج وشـــوف
خاف الله ريحنى ما تتعبنيش   خاف الله ارحمنى ما تظلمنيش

وآلاف الامثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة ــ كما يقول مصطفى ناصـــف نقـــلا عن اليوت ــ يحرز للشاعر أجمل الانتصارات .

بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا عن طريق استخدام التعبيرات الشائعة ، بل عن طريق الايهام باستخدام تعبيرات شائعـــة بينما هم فى الواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وان كان موازيا لتعبير شـــائع . كما نرى فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر » . فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ احاسيسنا ربما عن طريق التعبير المعروف « والله ووقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغـــة الحديث اذا تم ببراعة ، كما فى الامثلة السابقة ، فانه ــ الى جانب بقاء اللغة قريبـــة التناول ــ يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل. فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعـــة فى الاســـتعمال العـــام ، عادة ما تتجمع حولهـــا طائفـــة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها الاستعمال الا تأكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنيـــة فى ســـياق مفاجىء مثل :

ماشى كلامك على عينى وعلى راسى
ياريت انا اقـــدر اختـــار   ولا كنت اعيش بين جنة ونار
خليكوا شاهدين على حبايبنا خليكوا شاهدين

او اذا ســـار المـــؤلف بالســـامع فى عبـــارات عاديـــة من الحـــديث أو الأوصاف المعتادة ثم فاجاه بواحد من التعبيرات او الكليشيهات الشائعـــة مثل :

يا اسمر يا جميل ـ يابو الخلاخيل ـ **ياللى المنديل راح ياكل من حاجبك حته .**

او بمثل سائر مثل :

على ايه تجرى كهاية علينا **العمر بيجرى من حوالينا**

او اذا أعطاه تعبيرا شائعا ولكن بعد أن غير سياقه مثل :

يا مصر يا شهد الأمانى الحب فيكى **ليه طعم تانى**

اذا فعل المؤلف واحدا او أكثر من مثل هذه الأشياء فان تأثير الكليشيه يكون بمثابة **كبسولة التفجير العاطفى** اذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير الدرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاستعمال العام فى مستوى معين من لغة الحديث ، الا أن استعمالها فى مقام العشق يعطيها شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة . فاذا أضيف اليها بمفاجأة تركيبية « ياخى دهده » لم يبقى لدى السامع اى قدر من المقاومة :

على خده يا ناس ميت وردة
قاعدين حراس **بمناهدة**
ومنين ينباس **ياخى دهده**

على أن استخدام الكليشيه أو التعبير الشائع المعذب وان كان له قدرة الارتفاع بالسامع الى الأجواء المطلوبة من اقرب سبيل الا انه لا يستطيع وحده أن يبقيه هناك طويلا . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاورة السامع بل ومخاتلته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها استخدام الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

أغنية « سمعت وردة » (كلمات مرسى جميل عزيز والحان محمود الشريف وغناء أحلام) تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقة من أغانى الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة الدنيا حلوة قوى النهاردة

ولكن صوت احلام الدفء يبدأ فى ايقاظ الشكوك ـ على الاقل فى نفس بعض السامعين ـ عندما تحكى «الوردة» عن «الفجر» الذى تفتح له قلبها واتسعت عيناها لندائه :

الفجر لما نده عليا ـ فتحت قلبى ـ ومليت عينيه

وتقوى الشكوك عند السامعين ويدركون أن الأغنية ليست كما تبدو لاول وهلة ، وان كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقة الامر بمهارتهم الخاصة ، بينما نبرات الأنثى فى حواشى صوت احلام تستحثهم على الطريق ولا تدع لهم فرصة الخطأ :

م النور عرفته ــ اول ما شفته ــ فى كل لحظة ــ يقرب شوية
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودى ــ وهز عودى ــ فى نسمة رايحة ــ ونسمة جاية ــ
ولقيتنى وردة ــ وبالجمال ده

ويـــدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهـــم كانوا فى الواقـــع ضحية « خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع الأخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » فى أحلى فترات العمر .

ولا يفلح ختام الكوبليه بشىء شبيه بالمطلع : « والدنيـــا حلوة توى النهاردة » فى استمرار « الخـــدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازى بينها وبين الصورة الداخليـــة ، كما يكشف لهم الطريق الذى سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع أن يجلس الى الوراء ويسترخى مستمتعا بتطوير الرمز وصياغته فى صورة جـــديدة ، ومستدفئا بصوت احلام بينما يعطيه تغيير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للملل :

لحت نسمة مروحة بتقول لعين نايمة الضحى
يا روحى لو فات الندى ولقيكى صـــاحية مفتحة

ثم يتغير لاوزن واللحـــن أيضـــا هنـــا بينمـــا يصل السامع الى حل الرمز بدون اعمال للفكر هـــذه المرة بل بادراك لا حدود له :

قعدت متزوقة لمـــا الندى يجينى وكنت متشوقة لكاسه يروينى
ولما فات الندى وشم انفاسى ميل على خدى دا بكاس ملا كاسى
ولقيتنـــى وردة وبالجمـــال ده والدنيا حلوة توى النهاردة

اغنية « يا حمام البر » (ايضا من تلحين محمود الشريف وغناء احلام ولكن من كلمات صلاح جاهين) تستخدم الرمز أيضـــا ولكن بعمق أكثر . فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى جاهدت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة فى مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦ بعـــد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها الفرحة اختـــار صـــلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشـــهداء والمكبوتين والمقهورين على انفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الذكرى فى تركيبة من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام الأحاسيس التى يثيرها اســـتخدام « الحمـــام » فى مستويات اجتماعيـــة وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيوع « الاستدعاء اللغوى » لهذه اللفظة فى التراكيب : حمام البر ــ يا حمام اترد جنـــاحك ــ وحمامنا فى العلالى .

فى الدرجة الأولى « حمام البر » الذى يرمز للشوق « للمحبوب البعيد الذى لا أمل فى لقائه » فى تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريعة الايقاع تشترك الأربع الأولى منها فى روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة فى الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناسب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى فى الأغنية تعبير شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنها اغنية شوق الى الحبيب الغائب . ويقوى هذا الاحساس عنده صوت احلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الأذن :

يا حمام البر سقف — طير وهفهف — حوم ورفرف — على كتف الحر وقف — والقط الغلة

يتقدم الرمز فى الجزء التالي من الاغنية الى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذى كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنه . ولكن البشرى تذهب أولا الى رمز المعاناة فى مصر : الحمام (دى بلادنا خد براحك) الذى تعلم بالتجربة المريرة فى دنشواى أن الصقر الكريه قد ملك عليه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر الف مرة قبل أن يضرب بجناحه فى سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية فى الأغنية يتغير الايقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالها ، ويتغير حرف الروى (مما يسمح بتغيير فى اللحن وابقائه حيا) وان كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك دى بلادنا خد براحك
يا حمام افرد جناحك تسلم ان شاء الله

ثم تصل الأغنية الى قلب الرمز : الرفاق من الشهداء الذى لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملأوا صدورهم من نسيم الوطن الذى طهرته دماؤهم الغالية من أنفاس المستعمر :

يا رفاقى الجو خالى **وحمامنا فى العلالى**
ياما كان الدم غالى والطبيب الله

تعقد الرمز وعمقه النسبى فى هذه الأغنية التى تعد فى رأيى من افضل ما كتب صلاح جاهين — ومن أفضل أغانى عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة فى جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيحلقون مع صلاح جاهين فى الأجواء التى أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهمية حقا ؟ ان اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفارق الى الشهيد الذى ضحى بدمه الذكى (بل هى فى قلب كل العواطف

التى تجيش بها النفس المصرية) — هذه النغمة هى التى ربطت طبقات الأغنية وضمتها معا برباط وثيق . ويبــدو أن الملحن قــد قرر أن جمهور المستمعين — وهم الأولى بالرعاية — لن يصلوا الى قرار الرمز ، وانهم سيحلقون فى مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صــوت احــلام بما له من ارتباطات معينة فى المجتمع يتمشى مع هــذا الراى .

لقد استطاع ثلاثى اغنيــة « يا حمام البر » على الرغم من المدخل الفكرى التاريخى الذى بنيت عليه — أن يحقق لهــا قيمة فنية رائعة وان يصــل بها الى مستوى عال من « التغنى » على كل درجــة من درجات الرمز . فكلمات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة فى الايقاع والروى ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شيوعها فى المجتمع ، كما انهــا تفسح مكانا لكل من الصــوت واللحن لكى يؤدى كل منهما دورا أساســيا فى خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشــة اغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القــدر .

ان كثيرا من الأغانى يحاول أن يقــدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجــديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هــذه مسألة ينبغى أن تؤخذ بحذر شــديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى فى اغنية عايدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين (أيضا) :

الورد اللــى حوالينــا	والشمع اللى فى ايدينــا
معنــاه اننــا يا حبيبى	هنعيش فى تبــات ونبات

(ورد + شمع = زواج) . معادلة اقلقت التعبير الشعبى « هنعيش فى تبات ونبات » واضاعت فرصته . (ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنــده طرد الانجليز من مصر ؟) .

أو ينقلب أحيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل اغنية عبد اللطيف التلبانى من كلمات محمد اسماعيل والحان مرسى الحريرى :

هــدية حمــاتى — فــداها حيــاتى — وترخص فــداها
هنــايا وروحى — وبلســم جروحى — وحلــم رضــاها
هــدية حمــاتى — شريكة حيــاتى

***

لقد برهنت لنا الدراسة التى قمنـــا بها لدور الكلمة فى الأغنيـــة ، والنتائج التى توصلنا اليهـــا على اننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة كهـــذه فى مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنـــا بعـــد أن نؤكد على مسألتين هامتين :

الاولى :

أن الدور الذى تسهم به الكلمة فى خلق الكل وهو الأغنيـــة مبالغ فيه على حساب اللحن والصوت ، والا فكيف نفسر تأثير كثير من الأغانى فينا فى الوقت الذى قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها فى بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقـــد استمعت حديثا الى اغنية للمطربة الكويتية علية حسنى ذات لحن بسيط جـــدا عبارة عن مارش جنائزى على دقات الدفوف وحـــدها وصفقات بالكف بعد كل كوبليه (توحى باللطم على الأصداغ) ولم أتمكن من التقاط شىء من كلماتها سوى ما ظننت انه :

آه يا روح الروح   مين يسلى الروح

واشهد اننى فى حياتى لم اتاثر باغنية على الاطلاق كما تاثرت بهذه الأغنيـــة .*

الثانيـــة :

ان الطرق التى تسهم بها الكلمة فى الأغنيـــة مع ذلك كثيرة ومتنوعة، ولكن استعراض أحب الأغانى الى نفوس الجماهير يظهر أن اعظم هـــذه الطرق تأثيرا فى النفوس يقوم على **انواع من اســـتخدام التعبير الشائع فى ســـياق غير شائع .**

د. السعيد محمـــد بـــدوى

---

* الحلقة القادمة : الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت.

محمود دياب .. قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت

فريــدة النقــاش

.. ((فانت تطلق حرية التعبير ، ثم تغـلق وسائل النشر والاعلام فى وجه كل كلمـة ليست تردادا للكلمات التى يؤمن بهـا المسؤلون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة انك تعيش فى النغم الواحد الذى يفرغ لكثرة ترديدم من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرتابة .. والملل ..))

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة فى مكتب للكاتب الراحـل **محمـود ديـاب** .. وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لى **هالة محمود دياب** انه كان اثر محادثات تليفونية عاصـفة مع المخرج ((**حسام الدين مصطفى**)) يملأ قصاصات كهذه بعد ان يكيل عددا من الشتائم لهذا المخرج الذى لعب دورا بالغ السلبية فى حياته ابان مرضـه حين تناول اعداده لبعض اعمال دستويفسكى فى التليفزيون والسينما بطريقة سوقية واهدر كل المعانى التى كان الكاتب يرمى اليهـا .

وفى صحبة طويلة مع ((**دستويفسكى**)) عاش ((**محمود دياب**)) معزولا ووحيدا بطريقة قاسية فى سنواته الاخيرة فيما يشبه عـزلة المتصوفين .. وكان مرضه العضوى ــ الذى رفض بارادة حديدية أن يشخصه له **أحد قـد** اسلمه فى الايام الاخيرة الى نشدان ملح للموت فأضرب بوعى عن الطعام ــ كما تحكى ابنته .. حتى مات فى الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضبط ما كان قـد اسلمه للعزلة : **الاهمال الكامل بل والنسيان ذلك ان ما قاله دياب فى مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل اهـل الحل والربط فى حياتنا الثقافية** والعامة التى اسلموها للرتابة والخواء والملل .

قبل التدهور الشامل الاخير كان **محمود دياب** قد كتب عملين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف ((**تخللهما اوبريت دنيا البيانولا**)) ــ أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هى ((**أهل الكهف ٧٤**)) المنشورة فى هـذا

العدد — والثانية مأساة هى « **ارض لا تنبت الزهور** » والتى كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة فى الحياة وفى المسرح لو أنها لقيت تجسيدا لائقا وجمهورا واسعا .. وهى لم تلق لا هذا ولا ذاك ، **ذلك انمحمود مثله مثل كل مسرحى عظيم كان يرى فى المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والغامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لبنتها مؤلف يدرك أن عالمه لا يكتمل ابدا بمجرد القراءة ، وانما يكتمل ويكتمل ويكتمل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعى واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عمليـة يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكم حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذى بذل جهودا مضنية معاكسة لطوفان التدهور العام لكى يخلقه** .. حين أخذ يجمع الاموال من هنا وهناك ، يدبـر ويقتصـد ويكتب مسلسلات تليفزيونية — لم يكن راضيا عنها تماما — ليبنى على قطعة أرض يملكها فى الاسماعيلية — مسقط راسه — « **مسرح الاصـدقاء** » كما أطـلق عليه وحلم به . **كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة — ازدادت وضـوحا وعمقا فيما بعد — ان الوجود الطفيلى الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عـن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فـذ للمصير المحتوم لهذا الوجود الطفيلى فقـذف الينا فى قمة ازمتـه بكرة لهب مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقـدم فى لفـة تخلق المسرح خلقـا ماساة السقوط فى جنبات عالم قبيح فى « ارض لا تنبت الزهور »** .

يقول المؤرخ والعالم المسرحى الفرنسى « جان دوفينيو » ان من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير اسقاطات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعى تأويلات لا نهاية لها .. » (*) .

وهـكذا كان مسرح محمـود ديـاب كله . تلك الفضـيلة التى اخذت تجد تكثيفا وتركيزا بالفن فى قلب أزمته وعقب اخفاقه فى بناء مسرحه الخاص الذى حاصرته لا فحسب عقبات البيروقراطية وانما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة فى طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة فى مدينتـه التى كان احساسه بوجود الحدود الاسرئيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيـات مأساوية ويخلق رؤية غارقة فى الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لى فى

---

* جان دوفينيو — ترجمة : حافظ الجمالى
سوسيولوجيـة المسرح .. ص ٢٧

محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنـــون مســـتوطناتهم فى الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن اقيم مسرحى .. ؟ **كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحدس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحدق .. والذى تبدى فى بناء عالمــه كله بعد هذه المرحـــلة ضرورة ملحة فضـــلا عن المأساوية الكامنة فيه .**

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا فى كتابة مسرحيته « **رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والســلام** » قال « **هـــا قد بـــدا البيع وسوف تستلم امريكا كل شىء عن قـــريب ..** » كان حدسه .. بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تميرة ــ ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المأساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامســاك بجماليـــات خاصة للدمار بـــدت اوضح ما يكون فى « **ارض لا تنبت الزهور** » كما سيتضح فيما بعـــد .

فهل كشف له المرض باترى عن خبايا ما يحمـــله الضمير الجمعى من اشواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطمورة حول العلاقة القديمة بـــين أطراف الصراع الآنى ــ العرب والاسرائيليين .. فمن قتل من فى الحواديت الدينية .. ومن اعتدى على تراث الآخر .. ومن تلقى الرسالة .. ومن ومن .. لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واقعيا من نقطة صغيرة جدا وملموسة للغاية هى ثغرة الدفرسوار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ وأخذ يستشرف عبرهما صورة الدمار الشامل ..

سوف يكون بوسعنا ــ لو أحسنا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بـــين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه فى حالة صـــدام ــ أن نجيب على ســـؤال جوهرى بالنسبة لعالمه **كيف دخل محمود ديـــاب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحى الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بمحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمتامل العادى وفعل ذلك وهو فى قمـــة ازمته ؟** واستطاع ــــ وهو فى قلب الازمة ــ أن يستبعد التجـــار والسماسرة والمرتشين الذين امتلأت بهم « **بـــاب الفتوح** » .. ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتهـــا كله فى اتجاه أمريكا واسرائيل أى : التضليل .. فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفتـــه القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحلم بطريقة عضوية بحتة .. كان موغلا فى الانفصال .. وهناك من هذا الانفصال ادرك عملية التزوير الشاملة .. هنا وهناك .. هناك حلم قومى كاذب ..

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للحلم .. وهنا صورة محكمة للسلام .. وفي الحالتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

ادرك ايضا مسالة الاستعصاء الكلي للسلام ، واستحالة استقراره ، **وبوسعنا ان نقول بثقة انه استشرف في اخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك في لبنان ..** كانت صورة الارتطام التي خلقتها حالته الروحية تجد تداعياتها المتسقة للغاية في هذا العالم الوحشي القبيح القائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب في الاساس ..

لم يكن في « **ارض لا تنبت الزهور** » يقوم فحسب بخلق واقع آخر .. وهميا بديلا عن قبح وفوضى الواقع الفعلي .

طالما وقف **دياب** على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس الستم جبناء .. كيف تتحملون كل هذا . ؟ »

ملأته الرؤى والتمزقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة واطراف الفوضى العميقة .. ليكون الدمار الذاتي الذي الحقه بنفسه موازيا تماما لانتحار « الزباء » التي كان بوسعه وببساطة أن يخط لها مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسعى في مناقشتنا لهذه المأساة للاجابة على سؤال مركزي .. مركزي لا دراميا فحسب وانما قوميا ووطنيا .. بل وانسانيا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفي بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المقتطفات من مذكراته المشوشة — وقد عجزت حتى الآن عن استخلاص أشياء محددة ومتكاملة منها ولابد من اخضاعها لعمل علمي دءوب ومتصل حتى نفك رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

يكتب دياب :

« ان الله يكره بائعي اوطانهم لانهم يبيعون الله .. »

ثم يتبعها في الصفحة ذاتها .. « **لن نكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدانا بتغيير انفسنا .. انى اكره الانسان الذي يقول نعم وهو بقلبه يقول لا ..** »

ثم يخط في الورقة ذاتها « **تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت ..** »

كان ايضا يدرك فى قمة ازمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قلائل عرفوا بصورة حاسـمة كيف ان ان المجتمع يضع فيما يمثله المندوبين عنه على خشـبة المسرح ـ صـورته للمستقبل .. يضع اشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذى يختزنه فى داخله ويسعى للخروج لاجراء التغيير ، وحين يخيل للمؤلف انه قد امسك بخيط مـا للتطابق بين المجتمع الذى ينقده او يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قـد امسك بكل اطراف هذه اللعبة فانها سرعان مـا تتجاوزه فى دوامـة الحياة الفنية التى تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » تمثال المراة التى سعى الفنان اليونانى الى انسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. فهى تخرج الى الحيـاة تحب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى **محمود ديـاب** .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبـار ملاك فى « **اهـل الكهف** » وحين يمتزج الواقع بالاسطورة وحواديت الرواه بالحيـاة المعاشة فى « **ارض لا تنبت الزهور** » حيث تتجلى القـدرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيونى القبيح حالا ومهيمنا . تنتهى أهل الكهف بأن تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذى لم نكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصيره فى تميرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد أطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا فى الحرب فى الوقت الذى تسلط فيه المـالك الكبير بعقد مزور لكى يستولى على أرضه فحملوا فؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام فى **تميره** يفتح آفاقا جديدة تمثلها ودعا اليها فى « **باب الفتوح** » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلى الذى كانت قـد بلغتـه التماثيل بجمودها ، والموت المحدق الذى يدعو اليه الشاب الجاد الذى أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعادتها الى مكانها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمـود ديـاب باسم مكتب الكتاب والفنانين فى حزب التجمع أن يوافق على انتاج مسرحية « **أهل الكهف** » .. قال لى ألا ترين أنها تنتمى الى تاريخ الأدب .. أفضـل أن أكتب لكم شـيئا جديدا .. وكان قد كتب أهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين فى تأسيسها هى « المركز المصرى للدراسـات والتجارب المسرحية » . واصدرت اجهزة الامن قرارا بحلها بعد أحـداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التى آلمته الما عظيما .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به فى « **اهـل الكهف** » على المستوى الواقعى أصبح حقيقة سافرة .. وأن عنصر الكوميديا فى عمله القصير هـذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعـد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية وأخذت تدفع بمصر فى اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفى اتجاه الملكية الخاصة والنشـاط الطفيلى من جهة أخرى .

وحين سأله الناقد « **نبيل فرج** » عن العلاقة بين مسرحيته ومسرحية توفيق الحكيم المسماة « **باهل الكهف** » أيضا قال « ناقش توفيق الحكيم فى مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما شابه ذلك ، أما مسرحيتى فتناقش قضية أخرى تتعلق فى المفهوم النهائى للمسرحية — بامكانية هدم السد العالى فى بلادنا بسبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الافكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتى بمرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالاسم ، ولذلك فقد أسميت مسرحيتى « **اهل الكهف ٧٤** » . **كان محمود دياب وهو يصف « اهل الكهف ٧٤ » بانهـا تنتمى الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن أن التوتر الاجتماعى — الاقتصادى — السياسى المتشابك الذى عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجد حلا نهائيا فى انتصار الثورة المضادة .. ولكن سرعان ما قدم له الحاضر براهين جديدة تؤكد ان الصراع لم يتوقف ، وان التوتر قد ازداد على العكس — حدة وبروزا ، وان « أهل الكهف ٧٤ » سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقد تنشأ أسئلة مشابهة لسؤاله حول انتمائها للتاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة** .. وحينئذ سوف يكون على المخرج الذى يتناولها أن يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحد الكشف عنها مسبقا .. تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التى تنتمى لزمان غير زماننا .. تطور « أهل الكهف ٧٤ » الفكرة — الواقعة التى لاحت لنا كحالة فردية فى « **تميره** » حين ظهر الحاج « **دسوقى** » ليقدم ورقته المزورة .. ففى « أهل الكهف ٧٤ » يظهر الكثيرون **ففى صلب عالم محمود دياب ثمة ظهور مفاجىء ، لعبة قاسية تنزل علينا .. من الزوبعة .. الى باب الفتوح الى تميرة الى اهل الكهف .. وهى سمة بارزة فى صميم بناء عالمه كله .**

* * *

نحن فى قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتماثيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومى يقضى باصلاح الكهرباء فى كل مخازن التماثيل فى المدينة .. وفجأة تدب الحياة فى تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن أملاكهم وثرواتهم ويتجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم فى الوقت الذى يدافع فيه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة فى الخروج الى الحياة .

تنم حالة الكشف والمواجهة عن قدرة على استشراف التمزقات التى تجرى فى الحياة الاجتماعية وتفعل فيها فعلها بل وتجردها وهى تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

فحين كتب **دياب** هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعى قد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى مازالت تحبو فى

حين امتصت حرب اكتوبر شبه الظافرة الكثير من عوامل الحدة والتوتر فى المزاج الجماهيرى فاستكانت الاشـــكال الملموســـة لعـــام او بعض عام بعـــد الحـــرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا فى عصرها الذهبى هى علاقة الخـــادم بالسيد ليبثها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضارى بين الطبقات الذى كان محتدما وتمركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكى يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذى ظن حسان الموظف الطيب انه قـــد ولى الى الابـــد .. ويتضح لنا انها مجرد اغفاءه لقوى الاقطـــاع والراسماليـــة الى حين .. اغفاءه طالت لكنها لم تبلغ حـــد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهى تطارد حسان ككابوس حتى قبل ان تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التى سادت فى زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التى تخلقت من الموقف الذى القى بشخصياته فيـــه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرفان النقيضان حالة صدام (حتى فى الكلمات) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجابهها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتتركز فيهم سمات ومعالم المنـــاوءة — حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

يصرخ حســـان :

« ولا هـــا تعـــدوا البـــاب ده الاعلى جثتى .. » **فهو يعـــرف بخبرة الحياة .. بالحدس وبالعمل الملموس ان هؤلاء الذين استيقظوا فجاة يبشرون بالخراب اى بالكارثة الاجتماعية المحدقة وهى التى كانت مازالت تعتمل بشكل غامض فى ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانسانى، خصم النهوض البشرى، خصم المساواة والملكية العامة ليشهر السلاح فى وجههما جميعا . ويبدا الاقتتال .. ان هذا الخصم الذى يمسح عن جسده وعينيه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه فى مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم — الذى كان تابعا فى الماضى — خصم ونـــد فى الحاضر ..**

اراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معا مما اوشك ان يحل بنـــا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز أمامنا فى حالة فعل أحمق .. نضحك منـــه او نزيحه جانبا فى مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التى تســـترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش رأسها وتنفض التـــراب .. وهى تتسلى وتطلق لنزاعاتها الصغيرة العنان .. ذلك ان زمان اخفاقهـــا النهائى لم يكن قـــد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها فى ذلك الحين واردا .

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهى تحمل بـذرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى ارض المأساة .. حيث المصير المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشى بكل شروط المأساوى « **ارض لا تنبت الزهور** » ينتقل « **محمود دياب** » الى المأساة الحافلة بكثافة الشعرى والتى ادرك بذكائه الثاقب انها سوف تظل مقروءة لزمن طويل قبل أن تجد مسرحا وجمهورا .. وبنفس المقـدرة العالية على الاستشراف راى الخرابة المقفرة التى ينجرف اليها التيـار العاتى للسلطة الملكية حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقـع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحالة عالية من الحساسية المقطرة ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشـبه الوصـية .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

الانهيـار الأخـير

« **ارض لا تنبت الزهور** » واحدة من المسرحيات العربية القليـلة الكبيرة ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصلية « لمأساة عربية » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عميقـة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم **الفريـد فـرج** فى « **الزيـر سـالم** » اجابة محكمة ، وتلك هى الاجابة الثانية .. وبينهمـا تقف ثنائية **عبد الرحمن الشرقاوى** «**الحسين ثائرا**» ، «**الحسين شهيدا**» .

ثمة محاولات سردية كثيرة استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى أن تثير هذا الصخب فى الحيـاة الاجتماعية ــ الثقافية أو أن تضع فى تاريخ المسرح العربى علامة ما ، وهى مسرحيات كثيرة للغاية .. مملة لم تجد اى عقبة فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح بيسر فائق واستندت الى معرفة بعضهم بأصول الحرفة دون النظرية الشاملة او الاستيعاب المكثف لمعنى المأساة ودورها والكيفية التى تصبح عبرها معاصرة .

يقـول **جـورج لوكاش** :

«وحقيقة أن الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له أى بعد تاريخى واسع ، أى أنه لا يقرر على نحو مباشر مصير الامم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأى شكل . والشىء المهـم فى هـذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حـدثا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان ابطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم **ذلك المزيـج من العاطفـة الفـردية ، والجـوهر الاجتمـاعى** الـذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياة الدراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ولسوء الطالع ، معظـم

المسرحيات البروليتارية تافهة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة ..» *

نحن بصدد عالم يتبلور انهياره الوشيك فى شخصية مركزية هى زينب الزباء ملكة تدمر .. فهى تعد لعرسها مع جذيمة الابرص ملك الحيرة الذى قتل اباها .. واستدرجته بالالاعيب الى قصرها لتقتله . تنجح « الزباء » فى الثار لابيها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسعا لاعداء تدمر بمثلهم الوزير « قصير بن سعيد » الذى ينتهى به الامر الى فتح ابوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزباء ملكتها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزباء عاجزة عن الحب .. تشحذ روحها لاتقان طقوس القتل الدموى لا الحرب التحريرية ، والفارق هنا جوهرى ودقيق انه الزباء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها لا نصيحة ولا مشورة وتدير عجلة انتقامها لابيها كأنها لعبة بل أنها تفرط فى استخدام هذا التعبير .. اللعب والالاعيب . والتآكل قائم فى العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يميل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » ** .

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هى أفول العالمين وهو يقودنا عبر ذرى هذا الافول ودونما تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة اصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة والالاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاديتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جذيمة للزباء وهو ينتظر طقوس قتله :

« أنا وأنت نقف على ارض واحدة هى أرض بلا اخلاق .. » ***

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق فى سبيل ثأر أبيها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه القوم الذين يتآمرون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل فى حساب أحد . نحن لا نجد هنا أو هناك جماهير تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من اعدائها واعداء تدمر .. ان الجماهير التى توافدت مجتمعة الى أبواب القصر القديم لمساندة حسان فى « **أهل الكهف** » أو تلك التى حملت فى قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

---

* جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ص ١٤١ ترجمة الدكتور صالح جواد العظم بغداد ٧٦

** دومينيو ــ المصدر السابق ص ٦٩

*** مسرحية أرض لا تنبت الزهور ــ محمود دياب ــ مجلة المسرح العدد الثالث نوفمبر ٧٩ ، ص ٩٨ .

يعقوب دليلا للثورة فى ((**بـــاب الفتــوح**)) تغيب تماما عن هـــذا الصراع الملوكى الذى يستمد قدريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهـــارة على الجانبين (مصر واسرائيل ــ الحكام العـــرب واسرائيل ــ الحكام العرب والامبريالية العالمية .. الخ) انه الغياب المحسوب الــذى يفتح الباب للمأساوى ويغلقه على الملحمى ــ البطولى لان الافول العام ، الافول الذى لا مفر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتهـــا القصوى فولدت المأساة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزباء المنتقمة جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لسقوطها .. فالزباء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصـــار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الاسود الذى اججه موت ابيهـــا غيلة .

لم يكن مقتل جذيمة عملا جميلا ولم يلبسه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العنف الدموى الطقوسى فى تنفيذه معنى اشـــمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانتحار والتردى ، قرين التآمر والفوضى الروحية والقبح والثعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القبح هنا وهناك .. النصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرتـــه .. والتجار هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول « عمرو بن عدى » ملك الحيرة وابن أخت جذيمة الذى قتلته الزباء ــ يقول لكبير الحـــراس :

« أعرف من لقتك هذه الكلمات مثلما اعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تأكل الفئران قوائمه وما اكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبـــير الحراس فأنا لا اشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لحسابه وتخضع لاوامره وهو ليس أنـــا .. »

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم الثار للملك القتيل وباسم صيانة المـــلك .

فتش تحت التـــاج

وهناك .. فى « تدمـــر » حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزباء :

« .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك . اما انت اذا فتشت تحت ثياب وزير الملك ــ فلن تجد شيئا على الاطلاق (ويزيح طرف عباءته مفتشا عن نفسه) **لا شيء .. لقد سرق نبهان ..** (ويضحك ضحكة صغيرة قينهيها بتنهيدة) .. **لقد عاش نبهان طويلا .. هذه هى الخلاصة .. » .**

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم باكمله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها او داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انفض حين حلم اسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها فى « باب الفتوح ».. **كانت الطبقة مازالت فى شبابها .. وفتوتها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللفة القديمة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .**

انتقمت الزباء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعى .. انساقت الى قدر لا مفر منه بعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هى الزباء :

« اننى اعيش كما يتحتم على ان أعيش اصنع السراديب تحت الارض مهياة لهروبى ــ ابنى الدهاليز السرية افتش عن اقوى انواع السموم .. واقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب ان يفعله ملك مذعور .. هذه هى حياتى التى بات على أن احياها يا زبيبة » * .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد أن فتحت ابواب المملكة بأمر مفرد منها لقصير بن سعيد وزير أعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبداى » الذى لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفى باطاعة الملكة .

زبداى : **المؤلم يا مولاتى .. اننا نصر على ان نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة دجاجنا ** .**

الزباء : لقد اردت بهذه الرحلة امتحانا اخيرا لصدقه وامانته فى خدمتنا .. وانا لا اراه ذئبا . بل على العكس اراه جديرا بثقتنا ..

زبداى : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتى ؟

الزباء : **الى الحد الذى يؤهله لان يتولى امورا فى مملكتى ..**

---

* المصدر السابق ص ٩١

** المصدر السابق ص ٩٤

علينا ان نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التى تدعوها « مملكتى » وليس « مملكتنا » أو « تدمـــر » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزبداى » قائد الجيش العاجز بـــدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسـات الملكة ونزواتها لكنه يعشقها ويطيع كل أوامرهـــا .

زبـــداى : (وقد أطلق العنان لحنقه المكتوم فلمـــاذا نغلق ابـــواب مدينتنا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عقلى ليعجـــز عن ملاحقـــة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فأنا انسان عادى .. ولـــم اجرب أن اكون ملكا .. ولذلك فاننى لا افهمك .. ان تشـــبثك بقصير هذا لا يقل شذوذا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تفرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته (ويشير الى صورتى عمرو بن عدى) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصير فيها من رغبة فى القتل .. اية متعـــة تجدينهـــا فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقينى يا مليكتى انا لا افهم .. أريد ان افهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عشت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى أن أفهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبـــاء أبواب تدمر لا فحسب لوزير عدوها بل انهـــا احاطت نفسها بصور هذا العدو **والصور هنا هى معادل فذ لمجمـــل ثقـــافة وفنون الاعداء التى اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف « دياب » فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .**

انه زمن الاجتياح بالتراضى .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتما .. جعله العقم مؤهلا للموت الحتمى « للملكة » **ذلك أن حتمية مـــوت « الزباء » هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواه العـــرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكامن فى العالم الفوقى العـــالم الملوكى الذى ينخر السوس فى اعمق اعماقه ..** حيث ينعل الاعداء فعلهـــم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدر الاسطورى ، قدرا تتردد اصداءه بقوة فى الواقع السياسى ـــ الاجتماعى للمرحلة التى يستمد مقومات فعلية عميقـــة من مدهـــا عبر الخيـــال ـــ الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبـــاء الخارقـــة الجمال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السأم .. وينقلب لعبها الى واقع مـــر تضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمها وهى تتنبأ بحدس خاص ـــ يعطيـــه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى ـــ فيها تتنبأ بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلمـــا يفعل خالقها ـــ ديـــاب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المأساوى

فى شخصيتها شيئا جوهريا للغاية عنه .. ذلك الشيء هـو حتفه .. اى حتفهـــا .

فقــــدان البـــراءة

تقطع الزباء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربلت بقـــوة عاتية .. قوة للفراغ والجدب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقـــد فقدت هذه الملكة العذراء ــ ويا للمفارقة ــ براءتها الى الابد .. فقدتهـــا فى تفردها العاصف وفى وحدتها وخواء قلبها وعجــزها عن التحول تقــرل لقائــد جيشـها العاشق المسكين .

الزبـــاء : .. انـــت مســـكين يا زبـــداى ، تعلقــت بصـــبية حـــلوة ، واحبتك الصـــبية الحـــلوة ولكنها تركتك وتلاشـــت كما تتلاشى سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التى ارتجف قلبها على الجواد .. » .

كان ذلك زمانا بعيدا .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على قهر الافول .. على جعل السحابة تصبح مطرا يروى الخرابة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونما اشارة الى امكانية المطر .. دونمـــا اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا فى روحها فحسب بل وفى عالمها كله .. انـــه ينقل المسألة الى مســـتوى العـــواطف الفردية العميقة تلك التى تحدث عنها لوكاش وهى ترتطم بصورة عبقريـــة بالجوهر الاجتماعى لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتأمل هـــذا المقطع الطويل الذى يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتأويلات :

بعد أن ينفجر رفض زبداى ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدعوه الزباء اليها .

الزبـــاء : (مناديـــة) **زبـــداى**

(زبـــداى يتـــوقف)

الزبـــاء : عـــد الـــى ..

(زبداى يعود الى الملكة ويقف أمامها صامتا)

الزبـــاء : (فى رقـــة) **ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟**

زبـــداى : استميحك عفـــوا عمـــا كان ..

الزبـــاء : هل اردت ان تعاقبنى ؟

زبـــداى : استغفر الله مولاتى ، ما خطر بخلدى شيء من هـــذا .

---

* المصـــدر السـابق ص ٩٢

الزبــاء : ولكنــك اخفتنى

زبــداى : افلت لسانى وخرجت عواطفى عن طوع ارادتى .

الزبــاء : ما اشــد جموح عواطفك (سكته ثم من الم) نحن تعســاء يا زبــداى . انت وانــا تعيســان . وانا ابعد منك تعاسة . فانــا اسبح فى مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الغارق فى الطين . هل يضــايقك ان تسمع شكوى الملــكة . ؟

زبــداى : (وقد بهر بلهجة الملكة) احب ان اكون الصديق لمــولاتى الملكـــة .

الزبــاء : كن صديقى اذن ولا تتخلى عنى ..

زبــداى : انــا .. اتــخلى ؟

الزبــاء : لا تثر على حبــك لى .. فثورتك اليوم كان فيها سخط على هــذا الحــب .

زبــداى : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتى ..

الزبــاء : ولكننى بحــاجة اليــه .

زبــداى : انه شقاء لى يا مليكتى .

الزبــاء : ساعدنى به قبل ان يموت .. انتشلنى من المستنقع .

زبــداى : ليتنى استطيع .. دلينى كيف ؟

الزبــاء : عاملنى كامراة .

زبــداى : كيف ؟ .. كيف ؟

(الزباء تلقى برسالة سابور بغير مبالاة وتنهض واقفة بحركة هادئة . وتخلع التــاج عن راسها فتريحه على كرســيها .. ثم هى تنشر شعرها فى نعومة انثى .. وزبداى يتاملها كالحلم) .

الزبــاء : (وهى تعبث بخصلة من شعرها) انا احب شعرى . مــا رايــك فيــه يا زبــداى .

زبــداى : (مسحورا) ساحرا يا مولاتى .. ساحر يــا مولاتى .

الزبــاء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزبــاء كما تتصور ؟ ..

زبــداى : الكثــير ..

الزبــاء : عنــدما اعود الى نفسى ساخصص رجلا ليجمع كل ما كتب عن شعرى من قصائد . اتحب ان تلمسه يا زبداى (وتمد اليه خصلة منــه ليلمسها) .

(زبداى لم يعد يحتمل فهو ينهار على ركبتيه عند قدميها ويمسك براحتيها يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له) .

زبــداى : (وهو يقبل راحتى الزبــاء) **احبك يا مليكتى .. احبك .. احبينى .. احبينى** (الزبــاء ساهمة كأنمـــا تنتظر رسالة ما من جسدها . ولكنها لا تتلق شيئا . فتسحب يديهــا من يــدى زبداى برفق ولكن بشعور بالتعاسة واليأس) .

الزبــاء : لا شيء .. لا شيء .. لا اشعر بشيء .. جســدى يرفض حلاوة شفتيك كنت اعلم ان هذا الشعر الساحر ليس على جسد امــراة . ولكنى اردت أن أجــر بــه معك . لنفتش سويا عن اميرتك القديمة ولنصــنع فرحــة لنــا كلينـــا . فرحة المراة لم تعد من نصيبى . فى جسدى شيطان يأباها على .. الفشل نصيبى .. فانا مخلوقة فاشلة ملكة فاشــلة اتعست شعبها .. وامراة فاشلة اتعست نفسها واتعست الرجل الذى يحبها .. *

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها مع فتح الباب للاعداء .. ان زمان الانسجام القديم .. زمان رعشة القلب على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل ولابــد أن تنقضى دورته قبل ان تكون زبيبة اختها قادرة على أن تزرع الارض وردا ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصــلية .. القتــل غيلة .. كان الانسجام والتناغم والسلام ممكنا قبل أن يمتلأ العــالم قبحـــا ووحشية وغــدرا واغتصــابا ودما .

ان افقاما لا يتفتح فى هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول .. مشغول بالعقوبة التى يطلقها المجتمع والعالم على ملــكة وجدت فى نصرها الصغير لعبة .. فاخذت تلعبها حتى النهاية حتى العقم الشامل .

الحــــلم ــ الجنــــين

على بعد الف ميــل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبــة » شقيقة الزباء وربيبتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقبة الطيبة الساذجة التى لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها فى ان يصبح وليــدها المرتقب سعيدا هانىء البـــال .

« افضل لابنى أن يكون زارعا فى حقل قمح وتفاح على أن يكون ملكا » . انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة .. سلام يبقى فى الافق المنظور مستعصيا .. لــذا تبقى زبيبة هى الشخصية الوحيــدة المستقلة كليـــة عن الزبـــاء .. الشخصية الوحيــدة التى ترعى حلمهـــا الخـــاص فى الحيـــاة العـــادية وتنبــع اختيـــاراتها لامــن الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكانية البعيدة فى مستقبل غير

---

* المصــدر الســابق ص ٩٥

منظور بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا فى حقل قمح وتفاح » حيث يتحقق الصفاء والانسجام .. ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت مستقلة وقادرة على الحسم (زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية فحسب) لا تنقلنا من المأساوى الى الملحمى ، لكان ضروريا على الكاتب أن يغير مسار وخطة الصراع فى عمله ، ولكان باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف النظر عن المصير الاسطورى ، ولكانت المجابهة بينها وبين الاعداء قد اتخذت مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة .. لقوى الخلاص من الخطيئة الاولى مرة والى الابد .

يقول جذيمة الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم يعد للزمن معنى .. لقد أصبحت خارجه » ذلك ان سقوط البطل المأساوى يخرجه ماديا من الزمن .. وان الخروج التاريخى من الفعل الذى تقول به الانظمة العربية القبلية الراسمالية — الاقطاعية الهجين فى مواجهة اسرائيل والامبريالية أو بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من الزمن .. انه موت .. فما هذا التعبير لجذيمة الا اقرارا ضمنيا لحقيقة مسرحية وتاريخية كبرى تخص المأساة كجنس مسرحى ، وتخص خروجها بهذه الصورة فى الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى التخلف ولكل من اسرائيل وحماتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكلية والقوة المسلحة الضخمة وقدرة الدمار الشامل .

طريق آخر الى الملحمة

ان المأساوى هنا يخلو من البطولى .. يخلو من الملحمى فالبطل المأساوى (الزباء) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بامكانه تجنبه على المستوى الشخصى (كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السراديب والاجراس والحراس) .

ومازالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الناشىء الجديد . مازالت حلما رضيعا هشا .. هو ومض الجمال المنسجم المنشود لا الجمال الميت .. هو قوة الجمال الذى يخرج من القبح .. قوة الناس العاديين وقد تجسد حلمهم من الرضيع .. أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطوتها الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا فحسب لان **الحس التاريخى لدى دياب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا زمن الموت والافول فانه لابد ان يخلق نقيضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجيديا**

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياهها الى عكس الاتجـاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير المأساوى للطبقة ــ الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجمالها الشـكلى الآسر ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب ان يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العـالمية ((باب فتوح)) اخرى ، ففى بـاب الفتوح كان الأمل مازال معقودا على امكانية اقتناع النـاصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله اسامة بين يعقوب قادما من ارض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصـار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متأججا .. اما وقـد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. اما وقد انطفا الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الآلاعيب والحيل واظهار الشـطارة فى التعامل مـع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان ((الزبـاء)) تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بـدء فى اطار الحكمة التى بدا بها المسرحيـة ضرورة اخـرى .

((ان ارضـا تـروى بالحقـد ، لا تنبـت فيهـا زهـرة حب))
فثمة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكلى .. وها هم جنود عمرو بن عـدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن ديـاب جعل الزبـاء تدافع عن نفسـها وتدخل فى القتال وتستثمر قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالمـا مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليدفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوءته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من احشائها ابدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزبـاء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقومى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين اسلموه للأعداء بل واكثر من ذلك .. يجردهم من البطـولة .

فريـدة النقـاش

والأشجار تولد أيضًا واقفة ..

وصفي صادق

في البدء ..
كان .. جريمة تزوير للأرض وللانسان .
وحريقا يشوى العالم حيا ..
تحت ثياب الازمان .
كان .. وباء سريا ..
ينخر في رئة الأرض .
ويدا مسمومة ..
تزرع في كل مكان ..
اشواك الأسطورة والبهتان .

* * *

يالص الأرض المختار .
يا أصل الشرر ، واصل النار .
يا قاتل أطفال مدينتنا ..
الا طفلا ..
يتخلق في بطن النيران .
يخرج من شرنقة الأزمان .
: الملك لك الآن .
والسيف لنك الآن .
وحصانة رب ..
وصداقة شيطان .
سيفك فوق الرقبة .
لكن رقبتي ..

صخر صوان .

سيفك فوق دمائى ..

لكن دمائى ..

ريح .. ورعود .. وبحار .

من بعد ستقتل .. ؟

فلتشهر سيفك فى وجه جيوشى .

فجيوشى :

البرعم فى الأزهار .

والسحب الحبلى بالأمطار .

والبسمة فى وجه الأطفال .

والحنطة فى كف الأرض .

سيفك .. وجيوشى :

حلم الشاعر ..

أن تبزغ شمس ثانية من كفن الأرض .

واللبن السارى ..

من ثدى الأم الجوعى للطفل الغض .

وشجيرة زيتون صامدة ..

فى بيت متهدم .

ويمامة فى العش المتفحم .

تحضن تحت جناحيها الأفراح .

* * *

سيفك : نعشك ..

ما دامت فى الأرض ..

رئة واحدة ..

فى صدر فلسطينى ..

تتنفس بالحلم الأبدى .

ما دام هنالك فى المنفى .. وعلى الانقاض .
انسان يتدفق بالماء الحى .
انسانان ..
وصرخة طفل يولد فى ليل مخيم .
يولد فى ليل الأصفاد .
(صرخته أعلى من قهقهة
المدفع فى الأجساد)
ممزوجا دمه ..
بحليب دماء الآباء .
وسماء عظام الاجداد .
وبآخر كلمات تتلالأ فى بسمات الشهداء .
ممزوجا دمه ..
بالأنخاب العربية .
وعلى شرف تضحيته المنسية .
صرخة طفل يولد فى ليل الاصفاد ..
يخط على كراسته البيضاء .
بأصابعه القابضة على جمر الوعد .
وعلى جوهرة الحلم .
أحرفه الأولى :
« لن تقدر يا تنين العصر ..
على تكفين الحلم الذائب .
فى دم انسان
أغلاق عيون الجرح الشاخص
للأزمان »
يا قاتل أطفال مدينتنا ..
الا تلفلا ..
يتخلق فى بطن النيران .
يخرج من شرنقة الأزمان .

إشـراقـات

عبد الفتاح شهاب الدين

١ ــ الوحـــــى

وجهـــك يأتينـــى فى الليـــل ملاكـــا

ينـــــزل فى صـــــدرى

ويقـــول : اقـــرا

ــ مـــا كنـــت بقـــارىء

: اقـــــرا

ــ لـــم اقـــرا يومـــا

: اقـــــرا ..

نقـــرأت

(حـــاء .. بـــاء والوجـــه اللألاء

مادمـــت أحـــب فمـــاذا تعنـــى الاســـماء ؟)

* * *

ونزلـــت من الجبـــل الليـــلى

لاحـــكى فى الصـــبح النضـــى

حـــكاية وجـــدك للاصـــحاب

قالـــوا :

انـــا لا نلمـــح من قسـمـاتك غـــير جنـــون

لا نســمع من كلمـــاتك الا قـــولا مأفـــون

لا نعـــرف من شـــطحاتك الا الهـــون

فلتنتـــــه القـــول والا ...

ــ كـــــلا ...

ذا ليســـــ يكـــون

* * *

فى الغـار القـلبى رأيتـك (كنت ترصين الزهر)
وفى الميـــدان
كـان النــاس حواليــك
فرحـــت اليـــك
تمتمـــت تعـــاويذ الطـــاعة
واقمـــت طقـــوس الكلمـــات
توضــــأت ... تضــــؤات
تكلمـــت ... فقـــلت
(النـاس كثيرون وقلبك واحـد النـاس يزلـون ..
وعـابد الى أتوحـد فيـك وأتوقـد حتى أصـاعد)

* * *

بـين شـعاب المـدن الضـوئية سـرت
الـم النـاس .. وادعـو .. يتعضـــون
وفى (المتـــرو)
كـان الجـو كئيبــــا
والشمـــس تنـــام عـلى الشـباك
فنـــاديت : أحبـــك ..
لـم يلتفتـــوا لـــى

* * *

عـدت الـى البيـت النجمـى أصـلى
وجهـــك كـان كظـــلى
تبتـــلت اليـــه : ارحـــمنى
ان القـــوم اشـــتبهوا فاشـــتبكوا
قـــال :
(حبـــى للبحـــر ... وللشـــجر
ونورى للمنتسبين الى وزيتـونى للنهـرين
وعنـــبى من فـــاض الـــى أفيـض اليـــه
واشـــــرق فيـــه
ومـن أعـــرض فغنـــي قـــلبى)

٢ – الخروج

(آذنتنى المواعيدا بالبوح
نمت ، وايقظت طائفتى
وحين الصباح
خرجت ، وخلفت أدعيتى فى الفراش
كانوا على الباب .. ينتظرون
وفى كل كف كتاب من السلطة العادلة
وفوق سواد الملابس اوسمة للولاء ،
ناديت وجهك
كان جميلا جليلا
فاغشاهم اذ قرأت بكيت
(لئن يبعدوا القلب عنك
فانك لا يحتويك المكان)

* * *

جويت الى صاحبى – الحلم
كان على بابه فى انتظارى
وفى وجنتيه التهاب الفرح ،
جهزت لى التمائم
ناقة البدء ، ولـه
ودليلا لكيلا تعترينا صحارى الصحف ،
جانبى كان ممتلئا بالتفاؤل
وجهى علته المسرة
وحين أفاق الجميع . انتبهنا
كانوا يجوسون فى اثرنا
كان – ثمة – غار من الشوك
رحنا اليه – يغلفه عنكبوت الرؤى
وكان الحمام يبيض البراءة
قال : اخافة
فقلت : اعتصم
ثم رتلت من سورة القلب آية

(همو يغفلون .. وانت تهيم
هنيئا لك الآن والصاحب)

*** *** ***

لم يكن من طعام
سوى كسرة الوعد
قاسمته ، واتجهنا
كانت جموع من الصبية الحافية
تموج وتشدو
فى نبرة يعتريها البكاء
نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقراءة ..
من سورة الحزن آية
(لكم مهرجان يجيىء ،
فان كنتم الآن فى مهمة
فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية)

*** *** ***

دخلت مدينتك النائية
وناديت : ياقوم .. انى أنا ...
فقالوا : ونحن ...
جلسنا نشارك بعضا
ملابسنا .. خبزنا .. والفراش
وقمنا نقيم المحافل
للشعر والخيل والغناء
وكنا نعلق وجهك فى حلية نرتديها بأعناقنا
صارت البيد شمسا
والشمس سنبلة
والسنابل عيدا
فأوقدنا للسمر
وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهيب
(الى وجهك المستفيض نفيض
ونرفع رؤسنا فى اتجاه المدن
فوجهك ليس يهون
وليس يغيض)

كابوس
أغنية فلسطينية

نشات المصرى

هناك .. عند حافة الشفق
.. فى الارض .. فى البحار .. فى مراتع القلق
سبال دمى
اشفقت الرياح فاحتوته فى احضانها المثقوبة
وفوق أوجه المدائن العجيبة
القته حيثما اتفق
سال دمى
وانضجته الشمس فى الظهيرة
والغرباء يحتسون
والاصدقاء يسمرون

*** *** ***

الشرفات خاوية
.. أو هاوية
.. والمتفرجون ادمنوا المشاهدة
هم يأكلون يؤكلون
يلعنون يلعنون
والغد فى عيون الانتحار للذين يقراون
لا يقراون النار قبل غضبة الحريق
لا يقراون الموج قبل شهقة الغريق

*** *** ***

ويرتضى الرجال النوم عند الاقتضاء
وانت يا زهورى السوداء
القتك فى موسمك الطويل
غازلت لونك الجميل
حتى يحين آخر الحداد

موشح هيت لك

جمال الأقصري

عـن لـى الفـلك   مـا أضـاء الحـلك

وجههـا ان بـدا

حبـة من نـدى

قلـت : رد الصـدى

سـار ثـم سـلك   من هنـا مـا سـبقك

سـرت فى اثرهـا

مـا لحقـت بهـا

صـحت وهـى الهـا

واسـتدارت ملـك   ضـحكت هيـت لـك

لأن غصـنى وأورق

من كميـت تعتـق

واهـن قـد هلـك   قـط مـا ماطـلك

أو تـدرى بـه

ظامئـا فاسـقه

قطـرة وانتـه

ان بغـى وانتهـك   قبلـة ماملـك

أمل دنقل .. أغنية للأبد

جمال راغب الدربالى

اخفض جناحك واكتف

يا طير قد عبر الزمان الى الزمان

ومشى الربيع الى النهود العاريات كما ترى

والتف بالكاسات فى مدن القيان

وغدت جميع الاغنيات مطالعا لا تنتهى

الا بقبر كم يعانق من عشق

قالت لنا ..

بعض الطيور العابرات بأن هارون أمتشق

سيفا فآوى الف فهد خائف

ومشى يشق

لله دربا من جماجم بعض ناس طيبين

فملاءة أولى على التاريخ – طوبى – من يرث ؟

وملاءة اخرى

على شرف التقاة السابقين

وملاءة ..

أخشى على الطير الغضب

مادمت تحيا فى سراديب العرب

مادمت ضاحكت الربيع وصرت كاتبت الفرادس والشهب

يا كنت إحلى

من على شفتيه تنمو زهرة

يا كنت احلى من كتب

* * *

ما دمت اطفالك الحياة وغبت لكن لم تغب
لازال فى تعمر المدائن يا أمل
ناس وجوع واحتراقات وليل لم يكل
فأنثر عظامك لست تملك غيرها
فوق المدائن ربما ..
عظم يقوم عود فل
ويعانق الارض التى قد أنجبتك وربما
عشق جديد يكمنك
ويعود للطير الربيع
وتعود أسراب الحمام محلقات فى الفضا
ما كان بالأمس انقضى
ومشى وزال

* * *

يا حزن مصر ومرها
يا كلها
يا خير من وطأ المحال

* * *

يا بعض بعض الغائبين
يا بسمة الوطن التعلم
أن يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

* * *

يا هداة الحادى اذن
يا باقة تاقت الآفاق فبانت فى كفن
فى قناع مصر .. وقناعها
رف البنفسج لا يخاف من الوطن



الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح

احمد الخميسى

حين ارتفع موج البحر الى أعلى ، حمل معه السفينـــة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينـــة عظيمة خضراء ، هى حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتملأ الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الأمام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

ـــ انها خضراء .

صاح الثانى : عطر البرتقال يصل الى انفى .

قال الثالث : سأعيش هناك حين أكبر .

غاصت السفينة ثانيـــة فى قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون فى طبق وأنبوبة يلهو بهما ، عند السور اطلق فقاعة فى الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

ـــ هذه طائرتى الى المدينـــة ، هناك سوف أعيش . وقهقة الولد . ورمى الولد الثانى بقشة فى الهواء ، سرعان ما طوحتهـــا الريح بعيـــدا وقال :

ـــ اسبقينى يا بندقيتى ، هناك سأعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر ويغرق . وقذف الثالث بعلبة صفيح ، حملتها الريح ابعد ، وقال :

ـــ تقدمينى يا دبابتى ، هنـــاك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنتزعه من قرب سور السفينة .

***

شالت الريح على ظهرها أحلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ريح سوداء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر او شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم والقت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة فى مدينة حيفا العظيمة . افاقت الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح فوجدت انفسها قرب شجرة برتقال جميلة ، كان الناس فى الصيف والشتاء يأكلون منها البرتقال ويجلسون فى ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

ـــ اين سنعيش ايتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتمددت وهى تقول :

ـــ لا ادرى ، لكنى أستطيع أن أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورأت جحر نمل فى جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : واذا هاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه واخيفه .

قالت القشة : وأنا سأضربه حتى أكسر له ظهره .

قالت علبة الصفيح : وأنا سأدوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة الى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام ودقة مثل العبيد ، تروح وتجىء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها محنية الى أسفل .

اما الملك والملكة ، فقد كانا واقفين يصدران التعليمات بهزة رأس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ـــ ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة واصابتها الدهشة ، ورفع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم .

طارت الفقاعة وقالت : ان أصواتى حين انفجر تصيب بالصمم . اتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : سأضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سأدوس من يتقدم منكم ، انى حديدية .

اصاب الفزع الملك والملكة ، وقررا الانسحاب ، ومنعا بهزة رأس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح فى اليوم الأول وضحكن كثيرا من جيش النمل المنسحب .

في اليوم الثاني ، خرجت الثلاث يتنزهن ويتعرفن الى المدينة . وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن ان يعبرنه ، لكن كيف ؟ .

قالت علبة الصفيح للفقاعة :

ـــ دعينا نعبر فوق ظهرك ايتها الفقاعة وانت طائرة .

قالت الفقاعة : كلا ، الأفضل أن تتمدد القشة وتعبرين انت من فوقها ، ثم أنا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبة الصفيح فوقها ، الا أنها كانت ثقيلة الى درجة أن القشة انقصفت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فاخذت تقهقه حتى انفجرت في الهواء وتبددت تماما .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخش الغرباء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الأول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصفت القشة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الأحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء في مدينة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخش الغرباء »، وارتفع الى أعلى وشكل سحابات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروى الأرض ويقول : « لا تخش الغرباء » ، وسرعان ما انبتت الأرض اشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخش الغرباء » ، وأكل سكان المدينة من أشجارها وسرعان ما انجبوا أطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرباء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الأولاد الثلاثة ، وقد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا اول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان اصوات طائراتنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم، سندوس من يتقدم منكم بالدبابات » ، حين القت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالأحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر أحد ، لم يستمع احد الى صيحاتهم، وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك او ملكة : النهر الذى عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الأرض ، والأشجار ، والأولاد الذين اكلوا برتقال حيفا .

الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمد عبد المطلب

مثلما يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الباب الخارجى للشقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاى الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاى بتمهل ويقرأ الجريدة بدءا من الصفحات الخلفية الى الأمامية قبل أن يستيقظ الأبناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون الملبس الصعيدى (السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوف فوق الرأس) يغرسون فؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعا من الطبى والتراب اللين وقبل ان يستوعب المفاجأة ارتفاع صوتهم بشكل جماعى يغنون اغنية عن الصبر والزمن الغدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صنفا من الفيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتابته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل ان ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتا بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خيطا غليظا من الماء يندفع قويا مكونا دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة فى العمال الذين ابتعدوا واخذوا يجففون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير المبالية وشعر بزوجته تأتى مهرولة من الخلف خائفة فى ثياب النوم تسأله عن ما يحدث والاطفال الصغار يتشبسون بها فى رعب وقبل أن ينقل اليها الخبر بدا رذاذ الماء الدائرى يصل الى سور الشرفة ويتكاثف وينزلق بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطدما بزوجته والاطفال ، وسمعها وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شاك : هذا يوم يعلم به الله . وتجرأت قليلا وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها ففوجئا بخيط آخر من الماء أكثر عنفا وأشد غلظة يندفع تماما من اسفل شرفتهما ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل فتقهقرا الى الخلف وسارع هو باغلاق الباب ، لكن زوجته لطمت خدها فى حركة لا ارادية وقالت بصوت هستيرى : العفش ... العفش ... البيت وسقطت على اقرب مقعد واخذ صوت الصغار يرتفع ويصير بكاءا .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فقذف زوجته بنظرة ضيق سريعة ، وجرى الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها اسفل الباب باحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاقدام وتوترها فى الادوار التى تعلوه ، فأيقن ان خيوط الماء قد كسرت حالة الهدوء التى تعيشها المنطقة فى مثل هذا الوقت واخذ يعلق بصره بخيوطها وهى تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتا اشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزلق وتتجمع فى الارضية .

اخذت زوجته تدق فخذيها بعصبية شديدة وهى ترمق اسفل الباب بخوف فترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف انه يدور فى الشقة فى حركات عشوائية وانه مازال يقبض على الجريدة باصابع يمناه وهرع الى الباب وفتحه لما سمع الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد اصحاب الشقق التى بالادوار العليا يتجمعون أمامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت للتلف وذكر بعضهم انه قد اتصل تيلفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلافى الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيـــوط المـــاء ، وأخذوا يرقبون المشهد ويرون الســـيارات الحكومية التى تقف على مبعده منـــه وينزل منها رجال يبدوا عليهم الضيق والتأزم يلوحـــون بأذرعهم ويامرون العمال بايقـــاف الميـــاه ، ويرون الميـــاه قد ازالت اكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الأولى وقبل أن يتبادلوا نظـــرات الدهشة وقبل ان تصدر منهم حركة فوجئوا بالميـــاه تغرق أصـــــابع اقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فجـــروا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت المـــاء ، وبدأ كل شىء يغرق فى الصـــمت وأيقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصغار الى دار الحضانة، وانهم سيمضون أجازة اجبارية فى الشقة وقد غرقت زوجته فى علاج اثار المياه وتخرج منها كلمـــات مضغومة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريـــدة الصـــباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صـــوت الصغار وصار صـــياحا ، وجـــاء صوتها من البعيد تطلب منـــه ان يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقـــول له : انه لن ياكل اليوم واخبرته ان اشـــياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبـــة الطعام وطلبت ان يسأل عن الســـجادات التى نشرتها فى شرفات الأدوار العليـــا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قـــد انقطعت ومن قبلهـــا الميـــاه والزجاجات الموضوعة فى الثلاجة لن تكفيهم طوال اليـــوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت انه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكينة صـــغيرة بين أصابعها فراتـــه مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق راســـه تمـــاما وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فاطل راسه مفصدا بالعرق ورات عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصـــفحات التى مر فيها حد السكين فهاجمتها رغبـــة شديدة فى البكاء اراحت رأسها على صدره المبتل وهمست :

— قم .... استطعت ان اعد لك شيئا تأكله .

ورمقت الجـــريدة بعينين جامدتين ايضا .

* قصـــة

أشـياء بسيطة ..

رمسيس لبيب

نظر الى سرب الاوز الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة، قـــالت :

ــ تبدو هذه الأيام شاردا وحزينـــا .

رفت على شفتيه بسمة ، وتابعت عيناه الأوز الأبيض وهو يتجه الى الضفة الأخرى .

مـــدت ذراعيها على المائدة التى تفصل بينهما وامسكت بيده ، نظـــر اليها ، تأمل وجههـــا الذى يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال لها مرات أنها تكون اجمل وأرق وهى طبيعية بلا زينة او اصباغ .

ــ هـــل وصـــلت الى قـــرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويومياته فى اليومين الأخيرين .. هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السمرة والحلاوة ، كان فى عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب، هل يحكى لهـــا عن الوجوه الشائهة والأصابع اللزجة الخفية وهى تعبث به وتطـــارده ؟

ــ السفر أمر لابد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به.

وعاود النظر الى الأوز وهو يشق طريقه بين أوراق الشجر المتساقطة.

ــ هل مازلت مترددا ؟ ... لمـــاذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن ان يقول لها ؟ .. قال يوسف فى يوميات الأيام الاخيرة انه قرر ان يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقيـــة

التى يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف عن كتابة الشعر قبــل الرحيل بشهور .

تأمل اصابعها وهى تضم يده ، أصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الأظافر يحاكى لون أحمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوهج وتحول الى رماد بارد ؟ .. كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذى تغير ؟ هل كان شيء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

ــ يبــدو أنــك ......

هل يفعلها الآن وينتهى الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك؟ فليكن يومــا آخــر من أيام الجنــون ، ومــد يــده اليسرى الى يمنــاه وخــلع خاتم الخطوبة رمقته بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا وانصرف نادته ، همت باللحاق به فاسرع فى خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزدحمة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون ملابس العيــد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه واندفع يجــرى بهــا بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه فى دهشـــة .

قال باسـما وهو يرفع بالكرة الى أحـــدهم .

ــ اريد أن العــب معــكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال أحدهم :

ــ لا يمكن أن تلعب معنــا .

ــ ولــم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وأنا صغير ، لعبت كثــيرا بالكرة الشراب فى شارع بيتنــا .

ــ انت كبير ولا يمكن أن تلعب معنــا .

ــ وهل الكبــار لا يلعبــون ؟

وتلاقت عيون الأولاد ، وقال ولد آخر :

ــ سيضحك عليــك النــاس .

ــ فليضـــحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحــرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف . وجـــد نفســـه خارج الحديقة ، توقف أمامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى فى مقعد الى جانب احدى النوافذ تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين .. واخرج علبة سجائره واشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس فى شارع واسع تحف بجانبه الأشجار .

لماذا ركب الاوتوبيس ؟ .. الى اين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة او صوامع ؟ ... قال يوسف :

ــ اكتئاب تفاعلى ؟ اكتئاب عقلى اتخذت قرارى وانتهى الامر .

وبرغم عتمة المقهى الصغير لمح حزنا ممرورا ويائسا فى العينين الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس فى الايام الاخيرة أن صديقه مقدم على اتخاذ قرار خطير ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابدا أن يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .

ــ هذا ليس حلا ... هذا ...

وهرب يوسف بعينيه وفيها اشراقة الدمع .

ــ تعبت من البحث عن الحلول .

ــ انت تكرر حكاية أجدادك ، اجدادنا .

ــ فليكن .. .هذا افضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساءل عما يمكن ان يفعله الشاعر الرقيق الثائر فى دير بقلب الصحراء،تساءل لماذا يكون التصوف بلا اديرة أو صوامع ودفع اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، باشعار ويوميات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره واحس بأنه أصبح وحيدا . تذكر المرة الاولى التى رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة فى السبعينات ويلقى فيها باشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى التوهج والتفاؤل الذى يرى كل الآمال فى متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف الشهور الأخيرة وتساءل عن القرار الذى يمكن ان يصل اليه يوما .

فى نفس اللية قرأ الكثير من الاشعار التى يحفظ معظمها عن ظهر قلب ، وقرأ بعض اليوميات فزاد ايلام الجروح والندوب ، وأحس باحكام الحصار ، ونام قرب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن ان ينسى احداث هذا الحلم يوما ؟ .. هل يستطيع ان يحقق ما وعد به نفسه وهو يعيش احداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس فى مبنى قديم ، فى شبه قلعة قديمة مهدمة عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه مذعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام اندفاع المياه وسيلها الذى يحطم الجدران المهدمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت أصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنائزى بالغ الأسى ، وفجأة وجــــد نفسه يعدو وحيدا فى شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها اضرحة وأســبلة وبقايا ابنية اثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من العتمة الىوجهه وقفاه فيقاوم الغثيانويعدو بالرعبعبر الازقة، وفجأة ينفتح شارع ضيق على خــلاء واسع غارق فى غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، ورآها تطل من نافذة البيت الوحيدة فخفق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة ورآها، كان وجهها المستدير نقى السمرة ، وعيناها واسعتين سوداوين فيهما انتظار قلق أسيان ، كان حاجباها هلالين اسودين وشعرها طويلا وفاحما ، كانت دافئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعــودة الحاج ، الجمل والمحمل والاهلة وأبو زيــد الهلالى مشرع سيفه ، وكلمــات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط فان تلقــائى ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الابيض مندأة بضوء الصباح ، وما كاد يمـــد ذراعيه اليها وهى تبتسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفســه مطاردا مرة أخرى فى الشوارع الضيقة المعتمــة ، وعادت الوجوه الشائهة ببسماتها الثعبانية وشماتة عيونها الواسعة الكريهــة تقترب من وجهــه ، والاصابع الخفية تنز لزوجة وتعبثبه ، تعبث بكل موضع من بدنه وهو يحاول الافلات منها مرتعبا ومتقززا ، قال لنفسه وهو يعدو انه سيكتب قصــته عن البنتالسمراء والوجوه والاصابع ، وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذىيعدو فيه سيفضى مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجــوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرته الوجوه والأصابع اللزجة فأطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا فى عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب فى كل ما حدث صباح اليوم التالى ، لعله . . لماذا توقف الاوتوبيس ؟ . . نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونصبة الشـــاى ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزدحمة بالمنتظرين شلل الاولاد والبنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة ممروضة ، الوان فاقعة والوان تجتمع فى غير تناسق أو تناغم ، الى أين يذهب ؟ . . بركة كبيرة من طفح المجارى تســد الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، أولاد حفاة ، وأولاد يلبســون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت آباطهم ، امرأة ممصوصة حامل تجر ثوبها من الميــاه العكرة ، عجوز ضرير يضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الاوتوبيس ، وركب نفس الاتوبيس الذى جاء بــه .

امتلأ الاتوبيس عن آخره واخذت الشمس تصب عليه وهجها فاصبح خانقا ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بذيل جبته ويعبر بحيرة المجارى فى وقار ، يتمتم بشفتيه واصابعه تحرك حبات مسبحة ، تحدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طفح المجارى ضمن الأمور الأخرى التى تناولها فى خطابه ، كان يخطب فى حماسة وحمية وقد خرج من السجن فى نفس اليوم ، كان يعبر عن سعادته لحضور الجمع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشرات يصفقون قبل أن تكتمل الجمل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك الخاطر بالذات وهو يرى الرجل مندفعا فى خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ . .

كان يمكن أن يكون لذلك أثر أكبر من اثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريد أن يهرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتمايل ، زعيق بوقه لا يتوقف وأبواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، ارضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الازقة المتفرعة من الشارع تفترشها القمامة والمستنقعات فى منيرة امبابة ، فى الغرفة الصغيرة المعتمة المطلة على الزقاق الطافح بمياه المجارى كان الشاعر الرقيق الثائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصبيانى ، بالايام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التى وهب لها عمره ، فى الشهور الأخيرة كانا يتسكعان فى الشوارع حتى نهاية الليل ، كانا يفران من مقهى الكتاب الحالمين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرديئة ، من صراع العشاق المفلسين ، صراع الديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان فى الطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق فى وجوه المارة ويقول فى مرارة :

ـــ ابو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

اريد كلمات جديدة لم تستعمل ابدا من قبل ، كلمات تحرك الدوامات المجنونة فى البراء الآسنة وتغيرها فى لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العشق اليائس الذى دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتساءل عن السر فى انعدام التواصل هل هو فى العاشق أم فى المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد فى صراحة عارية رهيبة لوحة القبح والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجع والمرارات والحيرة المضنية وكان الحلم غريبا ، كان حتما أن يحدث ما حدث فى صباح اليوم التالى من العمل ، كان موقف الامس عبث جنون ومرارة .

أوشك ان يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التى كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميـــات ويستعيد أحداث الحـــلم متعبا وممرورا ، حـــدق الى الوجه المكتظ الملتمع وعينيه الكاذبتين ببياضهما البارد والى وجه الشـــاب المنصت الساذج منتظرا ان تنتهى الموعظة ولكنها طالت وارتفع صوتها ، وكان الصفيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صفعا على الصدغين المكتنزين ومال عليه فى غيـــظ :

ـــ قل لى ، فسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى افساد تهمة عقابها الفصل ؟ . . هل تعمل لحسابك وحدك ام انك واحد من أصابع ذلك الذى لم اره يوما ولا أريد أن أراه ، أنا اعرف ان المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه . . . واحتقن بياض عينيه وتماسك كعادته .

ـــ هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وافخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيـــده :

ـــ كفاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

تصـــاح فى أعقـــابه :

ـــ أنت مجرد اصبع صغير وحقير .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخـــل عم صابر لحظتها ، حدق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبى كل الطلباتبأدب شديد يستفزه والذى يعتذر عن اخطاء لم يرتكبها ، احس لحظتها انه لـــم يفهم ابدا سر عم صابر الغريب ، خطر له انه لابد وان يكون جلد عم صابر سميكا جدا فاقترب منه :

ـــ شمر ذراعك وارنى جلدك يا عم صابر .

ـــ ماذا تريد يا ابنى ؟ . . هل ستعطينى حقنة لمـــا يسمونه بأمراض الصيف المعدية ؟

ـــ لا . . لا . . اريد أن أعرف سمك جلدك .

وحدق اليه الرجل فى ذهول ، وتقدم السمج مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الغليظة وشمر عن ساعده المكتنز المشعر وهو يبتســـم فى برود وتلاحـــة ، بالبرود والتلاحـــة التى يمارس بها فهلوته مع موظفى القســـم .

ـــ يمكن أن ترى سمك جلدى انا يا أستاذ أحمد .

وأزاح الكرسى الكبير من طريقه :

ـــ أعرفه .. اعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفى نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

ـــ الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، ســوى رباط عنقه وأخــذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

ـــ لا تليق عليك يا ابن الغسالة القديمة ، آسف فقد كانت امــرأة محترمة ولكنهــا لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتهــا المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتأنق محتدما ومد يــده الى حقيبته السامسونيت السوداء :

ـــ الــزم حدودك .. الــزم حدودك .

ـــ قل لى .. مجرد اشياء بسيطة اريــد أن اعرفهــا ، طبعا كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت متطوعا بلادك العظيمــة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك أنك كنت تنفق هنـــاك بسخاء على الأقل لتعوض أيام الحرمان ، كنت تقيم فى مسكن محترم يليــق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تساوم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شيء : لم تكن تحسب أبدا وبدقة ما يساويه بالجنيه المصرى البائس ، وبالطبــع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الاحساس بالغربة ، أعتقد بل واستطيع أن أجــزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكيــا وفطنا ، اوصى زوجته قبل أن يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلتهم قرصة شــديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقيبة الفيديو والشرائــط ، وخالت اللعبــة على موظفى الجمارك فانزعجوا من صراخ الطفلة المتصل وافلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجــال القانون وتعــرف الأصـــول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغيظ ويمسح عرقه بمنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترمق ابن القديمة باشفاق ، وكان لابــد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هدفها الجديد :

ـــ لماذا لا تجاهرين بحبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وانت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلان بزوجته ؟ .. أعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشترطت

عليه قبل ان يهبطا من الطائرة ان يكتب كل شيء او على الاقل النصف باسمها لانها كافحت فى البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتقن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتهما القديمة ، وكان فهمى يدس وجهه فىصفحات الجريدة :

ــ صفحة الوفيات ام الكلمات المتقاطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر الممتلىء المتعب .

ــ كلاهمـــا معـــا .

ــ قلت لك انك لا تصلح للسفر ، انت تختلف عن ابن القديمة ، كان لابد أن تعود بعد شهور ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

وفجاة دخل المهم ، بدا مهما كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن بنظارته السميكة ووجنتيه البارزتين ، وسترته التى تضم بدانته فى احكـــام، وعقدة رباطة عنقه الصغيرة بين فكى الياقة الكبيرة المنشاه ، تساءل المهم فى غضـــب وقـــور :

ــ ما هذه الضجة يا استاذ احمد ، الا كفيك انك لا تقوم باى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيـــده :

ــ تمـــام يافنـــدم .

كان متخشبا ومهما ، وكان لابد للعبة أن تصل الى نهايتها .

حملق المهم فى ذهول فاقترب متلطفا :

ــ ثمة ، وانت مغرم بثمة هذه ، ثمة اشياء بسيطة اريد أن أعرفها ، لا يهم الآن كيف تعاملك المدام فى البيت فهذا امر يمكن معرفته من التلح الذى يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط اريد أن اعرف كيف يعاملك السيد وكيل الوزارة ، ماذ يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما أم أن يمد لك أطراف أصابعه الكريمة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ .. أنا مستعد لأن ادفع .. ادفع مرتب الشهر كله بالرغم من أنـــه لا يكفينى فى مقابل أن اراك مرة وانت واقف أمام وكيل الوزارة فى مكتبه ، هل تنحنى انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفتيك لأنك رجل تعرف المقامات وتحترم التدرج الوظيفى ام انك تقف مرفوع الهـــامة وتتكلم بثقـــة لأنك من رجـــال القانون ؟

وارتج على الرجل :

ــ لا تغضب ... أنا اعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفح فى اذنه :

ــ دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة اقسام فى سنة واحدة .

وامسك بطرفى سبابته وابهامه بالقوس المتثنى وازاحه بعيدا :

ــ ابتعد أنت ، سحقت بحذائى عشرة من امثالك فى حجرتى هذا الصباح ؟

يكفى ما أصابنى من قرف .

ــ أنا ... أنا ...

فصاح فيه بدلا من أن يصفعه :

ــ قلت لك ابتعد والا ...

وحملق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، احس به وهو يشير لرئيس القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال مهما ، وكان هو منجرفا فى الموقف بمتعة حقيقية .

ــ قلت أنك موظف عام مهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا متفصد العرق .

ــ أنا رئيس القسم هنا ، أنا اعمل فى هذه الوزارة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

ــ اعرف .. اعرف جيدا انك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة فى التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت فى الطريق العام يقف لك عسكرى البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال الأمن المركزى ؟ .... واذا ركبت اوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم ليل نهار فهل يفسح لك الناس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق الأقدام والعرق ورخام الأنفاس ؟ .. وبالمناسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك ملتمعا ، هل تحتفظ فى جيبك بقماشة قديمة وتنذوى فى طريق جانبى لتلمع الحذاء قبل أن تصل الينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فثمة اسئلة اخرى ، اسئلة بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت فى طابور فراخ الجمعية براعى الواقفون كهولتك فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. انا أعرف انك لا تخرج من الطابور أبدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح أنهم تخطوك فى طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المأمولة لاختفاء الفراخ لسبب أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة للثلاثين عاما التى أنفقتها فى خدمة العدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل فيه ؟ أراهن على انك أصدرت الأمر المكتبى رقم عشرة أو عشرين بتخصيص الشغالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطوابير الأخرى .

وانفلت الرجل مهددا متوعدا ، وأحس هو بسخف الموقف كله ولكن لاحقه بالكلمات الأخيرة .

ـ طبعا أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين أولادك ، لابد انك تجلس فى كامل اهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاقية المحكمة أمام التليفزيون وتحملق فى الصور المتحركة ، وتتفضل ببعض التعليقات الوقورة حتى يكبس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منذ بدايته ، تقدم منه وقال ببسمة مشفقة وود :

ـ ليس هذا هو الحل يا أحمد .

كانت المرة الأولى التى يخاطبه فيها باسمه مجردا من كلمة أستاذ فزاد حبه له ، نظر فى عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما اذا كان سينتهى به الحال الى مقهى الحالمين المتعبين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحاقه بالقسم ، احس صدق كلماته وعمق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ، كان خريجا جديدا وحماسه طازج وبكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشىء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقة ، خطر له ان يسأله عما اذا كان يعرف حلا حقيقيا للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجه السؤال خشية أن يكون حله من نوع الحلول التى ثبت فشلها وخيبتها ، هم بأن يقول له كلاما جارحا هو الآخر فوجد نفسه يردد عبارة يوسف :

ـ تعبت من البحث عن الحلول .

وسمع ابن القديمة وهو يتمتم فى ترفع مغيظ :

ـ عقد !!

فاستدار اليه وسأله صادقا :

ـ هى فعلا عقد فهل عندك حل لها ؟

وعندما انفلت خارجا وراح يضرب فى الطرقات احس بشىء من الندم على ما فعله بزملائه ، تساءل عما يمكن أن يحدث عندما يعود الى العمل

بعد اجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجــه الى مقهى العشاق المفلسين وفى نهــاية المساء ذهب ليستمع الى الخطيب الذى خرج من السجن لتوه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة اخرى ، جماعات من أولاد الأحيــاء الأخرى تنطلق على الأسفلت النظيف المتمع ، عندما كان يمشى فى مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العــالية فى توجس ، كان يتوقع ان يظهر فجاة من يأمره بالابتعــاد عن هذه الشوارع، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العــالية والنوافذ العــالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم ســعداء وطيبون كان يتمنى أن يكون له سكن فى عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذى يطل من الشرفات العــالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتمناها بيضــاء ربله وبشعر أشقر وممشوقة القوام ، شارع رحب تحف بــه الاشجار العالية ، شــارع جانبى صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الاتوبيس .

فيلا انيقة تحيط بهــا الأشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح ورآه فى مواجهته أن وجهه المستدير المتورد الملتمع مصنوع من الخزف . عام كامل والرجل يسكن فى الطابق الأرضى ويصادفه كثيرا فى طريقه دون أن يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مغلقــا ومتباعدا ، وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته واولاده ، كان مستغرقا فى النوم عندما طرق عليه البــاب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه البــاب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل فى وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة الممتلئة وكان هو مسترخيا فى الكرسى القــديم المخلع يقــاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التى تغطى جدران الغرفة وسطح المكتب القــديم المترب ورنت بوجهه الكروى الملتمع ابتسامة مبهمة سرعان ما ابتلعها وتهيأ للكلام ، خطر له ان يسأل الرجــل عن الحل الذى يراه ، هم بأن يقــول له انه بالرغم من انه قرأ معظم الكتب التى يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، اراد أن يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له أن صــديقه يئس من كل الحلول فهجر كل شىء الى دير فى قلب الصحراء كما كان يفعل أجــدادنا فى الزمن القــديم ، انفرج الوجه الخزفى عن شبه ابتسامة فخطر له أن يقــوم من مكانه ويعيد غلقــه ، وأن يأمره بالانصراف . انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة فى موضوع لم يتبينه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك أنه يتصل بالجارة الأرملة التى تسكن الطابق الثانى ، تنبــه على كلمــات السـمعة والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله فى خمول :

ـــ أتسن أنيـــابك ؟

واهتز الوجه الخزفى ، بدا عليــه ما يشبه الدهشة فسأله وهـــو يتثاءب :

ـــ الم تتمن مرات ان تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟

وارتجف الرجل فيما يشبه الغضب فأمسك به من كتفه ورفعـــه الى الخارج وهو يبرطم بكلمـــات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ .. ما سر هذه الجراة التى يندفـــع بهـــا فى تصرفاته ، اية طاقة هذه التى تفور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المعذب وقلة وقت النوم يحس بتنبه ويقظة غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائمـــا .

مقهى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصنايعية وأشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات العـــالية ، ليجلس قليلا ، ليأخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصنايعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعيونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدعنة ، توقف الذى يمسك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنفذها على الفـــور .

ترك مكانه وسحب كرسيا وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحملقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

ـــ استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تساءل السمين الممتلىء بشىء من الحدة :

ـــ مـــاذا تريـــد ؟

ـــ لا شىء ، مجرد الجلوس معكم . . . الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

ـــ استمروا فى حديثكم ، لا اعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفـــوه عن الآخرين ولا أقل من أن يقـــول الواحـــد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتململوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بأمل أخير :

ـــ صدقونى لست من رجال الـــ . . . .

وهبوا جميعا واقفين ، وهموا بالانصراف فغادر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مدخل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الدخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخص واللب والسوداني والحلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفترشون النجيل فى الشريط الاخضر الذي يقسم الطريق خلف التمثال، تمثال الجرانيت الأحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيح بيسراها طرحتها وتمديدها الأخرى لتمس بها أبا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بدنه ، أبو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الاماميتين فى قوة ، يرنو الى الامام ، فى وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار أبا الهول ، يوسف كان يقول ان أبا الهول لا يريد ان يتكلم ولا يوجد من يستطيع ان يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبرى الجامعة ، ضمرت كف مختار فى سنواته الاخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوهج ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شيء ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب فى جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجأة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبى الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف فى الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة وألقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق قهقهة عالية حتى يلفت اليه الأنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بعض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حدق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المارة الى التمثال فى غضب .

مسرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحـــد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

اولا : النـــــــاس

١ ــ عم حسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما فى قصر ميم باشا ، صـــار خفيرا له بعد أن تحول رســـميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. انه بحكم وحدته الطويلة دائم التأمل ، والشرود ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن الثرثرة كنوع من التعويض .

٢ ــ شـــــوقى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ ــ مجموعة الناس :

هى مجموعة من النـــاس العاديين ، وصفناها عند ظهورها بانهـــا نموذج لمجموعة ركاب احـــد اتوبيسات القاهرة .. بينهم عمال وفلاحون وعدد من صغار الموظفات والموظفين وبائعون جوالون ... الخ .

ثانيـــا : التمـــــاثيل

١ ــ مجموعة التماثيل :

هم تســـعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للنـــاس ، بينهم سيدتان ، وجميعهم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحـــدة فهى لم تتخـــط الاربعين والجميع فى ثيـــاب السهرة .. الرجـــال منهم يلبســـون الطرابيش فيما عدا واحـــدا منهم وهو التمثال الاول .. السمين .

٢ ــ الاستاذ كاف كاف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخـــذ على عاتقه الدفـــاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظـــــــر :

(ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القـــديمة . الردهة عالية الجـــدران ، عالية الابواب والنوافذ ، النقوش البـــارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شـــهدت اياما وليـــالى مجيـــدة فى المـــاضى البعيد نسبيا ، اما الآن ، وفى هذه اللحظة التى اخذناها لمرتفع فيهـــا استار ، فانهـــا ليست سوى مخزن لبعض التمـــاثيل والتحـــف القـــديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنـــا وهناك ، وان تكن قد فقـــدت رونقها القـــديم، وضاعت الوانها تحت طبقة سميكة من الغبـــار .

الغبـــار يغطى التماثيل والتحف أيضا ، العنكبوت نســـج خيمـــة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

(الوقت نهـــار ، ولكن الردهة معتمة ، ويتعذر علينا مشاهدة محتوياتها ، فاذا ما اضيئت نيما بعد ، أمكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فاما التحف وقطع الآثار النـــادرة المكدسة ، فمتروك تخيلها للقارىء وللمخرج ، وأما عن التماثيل ، فهى مجمـــوعة فريدة من نوعها ، هى تماثيل شمعية لعـــدد من الشخصيات ، فى الحجم الطبيعى لهـــا ، البست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تمثلان لامراتين ، وهى فى اوضاع مختلفـــة ، فمنها الجالس ، ومنها الواقف ، ومنها النـــائم ايضا وجميعهم فى سن الشيخوخة الا تمثـــال السيدة (٢) فهى لم تتعد الاربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال الا التمثال السمين فهو عارى الراس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فانت اذا دققت النظـــر فى الوجوه خيل اليك انـــك تعرف اصحابها ، وسيدهشك هذا اذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشـــتك ستزول حتما حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التى كانت تمتلىء بهـــا صحفنا ومجلاتنا ، ســـواء فى صفحاتها السياسية ، أو فى صفحـــات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، فى ثيـــاب السهرة .. حتى ان من الرجـــال من يضـــع على صدره حفنة من النياشين) .

* * *

(الباب الرئيسى للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فيرتمى شريط من الضـــوء الواهن على ارض الردهة . ويدخل حسان غفير المخزن فيلقى نظـــرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع ثرثرته مع شوقى الذى يقف بالبـــاب ينتظر ويده على سلم خشـــبى ذى مطلعين) .

حســـان : كله الا فضايح الناس . ماباطيقش سيرتها .. صدقنى . سيرتها بتجيبلى الضغط ، بس فى عزبة زى عزبتنا .. « عزبة الخيشى » مستحيل تتكلم عن مواجع الناس .. الا وتتكلم عن فضايحهم ، كل شىء متلخبط فى عزبتنا ، آخـــر لخبطة .. مواجـــع يعنى فضايح .. وفضايح يعنى مواجع .. وهيه دى المشكلة .. (ويدقق النظـــر فيما حوله) انا مش شايف حاجة .. المخزن عتمة ، بس انا لحسن الحظ حافظه ، بالميلى ، امشى فيه وانا مغمض ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. (شـــوقى يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويتوقف) .

شـــوقى :مجمع السلوك اللى انت عايزها .. ورا الباب (ويشير الى نقطة عالية فى الجدار خلف البـــاب مباشرة) اصلى انا كنت باشتغل فى القصر ده ، قبل ما يتعمل مخـــزن واتعين غفير عليه .. وعلشان كده تلاقينى حافظة بالميلى .

(شوقى يضع السلم فى المكان المناســـب ، ويرفع كيس أدواته ويستـــعد لصعود الســـلم) .

حســـان : على مهلك .. ماتستعجلش .. قدامنا النهار طويل .. وادى احنا بندردش .. (شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى اشار اليهـــا حســـان ثم ياخذ يتحسس الجدران باحثا عن غطـاء المجمع المطلوب) .

شـــوقى : مخزنكم ضلمـة قـوى ..

حســـان : (وهو يدور بانفه متشمما فى تفزز) فعلا..وريحته ماتسرش ، من سنين ما اتفتحش الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهـــوا كان ممنوع يخش المخزن .. تعليمـــات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالـكم من المخزن .. ايـــاكم تفتحوا الابواب ولا الشبابيك ..

حاضر .. ع العين والراس .. وانا بطبعى راجل نظـــامى ، اعبد النظـــام .. وبينى وبينك ، تعليمـــات زى دى لمصلحتى أنا .. طيب قـــدر ان شـــباك انفتح ، وراحوا ولاد الحـــرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا العهـــدة (ويشير الى التماثيل) يبقى أيه العمل .. ؟؟ يبقى أنا رحت فى داهية طبعا ، ويبقى بيتى انخرب .. ولا ايـــه .. ؟؟ (سكته) هيـــه .. لقيته .. ؟

شـــوقى : الظاهر انى لقيته .. (ويبذل محاولة لرفع غطاء المجمع) .

حســـان : (فى زهو) ضرورى تلاقيه عنـــدك .. دانا أقـــدر اقولك ، فيه كام خرم وكام مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عمر يا اســـطى شـــوقى ، مش شـــوية (ثم يتنهد متخففا) ماعلينا .. كنت باحكيلك عن عزبتنا ، وعن مسالة الفضايح والحاجات الى زى دى .. خد عنـــدك المثل ده .. تقدر أن ست من الســـتات ماشيه فى الشـــارع .. ومافيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مافيش عليها حاجة تحت الجلابية .. طبعا ماحدش يستجرى يقـــول ان احنا قـــدام فضيحة.. ليه .. ؟ لانك ـ طبعا ـ ماتعرفش اذا كانت الست لابسة ولا مش لابســـة حاجة تحت الجلابية .. حلو كـــده .. ؟ (الموضوع شد انتباه شوقى) .

حســـان : (مستطردا) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست مهرية ، خرم هنـــا .. وفتحـــة هنا .. قـــول باختصار ، الست ماشية مكشـــوفة .. حالة زى دى حتسميها ايه يا اسطى شوقى ؟

شـــوقى : فضـــيحة طبعـــا ..

حســـان : (بحماس) عظيم .. قـــدر بقى أن الست ماحلتهاش غير الجلابية المهريـــة ديه .. ازاى تحاسبها على أنهـــا عملت فضـــيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاى .. ؟

شـــوقى : هيه مســـالة تحير فعـــلا ..

حســـان : آدى حال عزبتنا ياسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخـــر لخبطة لا انت تقدر تلوم ولا يهون عليك تعاتب (وتمر برهة صمت قصيرة ، ويتمكن شوقى من رفع الغطـــاء) .

حســـان : هيـــه .. ازى الحـــال عنـــدك .. ؟

شـــوقى : شلت الغطـــاء .. (ويناول حسان الغطاء) والمفروض انى اشـــوف حـــال السلوك .. بس المخزن عتمـــة قوى ..

حســـان : (مازحا) وعلشـــان كده كلفوك تصلح الكهربا .. انا مش فاهم ايـــه اللى يخليهم يفكروا يصلحوا الكهربا فى المخزن .. (مازحا) ماظنيش التماثيل حتقــرا جرايد .. (ضاحكا) ولا يمكن يقروها تعليمات المصلحة ..

شـــوقى : انا مش حاعرف اشتغل فى العتمة دى .. ما نفتــح لنا الشــباك يا عم حسان

حســـان : جرى ايه يا أسطى شوقى .. دانت راجل قـــديم فى المصــلحة وعارف تعليماتها (مرددا التعليمات) خدوا بالكم من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبابيك .

شـــوقى : (مقاطعا) بس التعليمات صادرة النهـــاردة بانى أصلح الكهربا فى المخزن .. قولى أنت ازاى أصلحها فى الضلمة دى .. ؟

حســـان : أنت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وانا مش عايز اخالف التعليمات .. ودا من حقى .. يبقى ايـــه الحل .. ؟

شـــوقى : (بضيق) أنت بترد على الكلمــــة بعشر كلمـــات .. ادينى كبريته .. معـــاك كبريت .. ؟

حســـان : الكبريت .. دا أحسن حل .. ربنـــا يفتح عليك (ويخـــرج عليـــه كبريت من جيبه فيهزها ليتحقق مما بها) يكفيك كام عود .. ؟

شـــوقى : ولـــع لى عود لو ســـمحت ..

(حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتنــاول العـــود ويتمكن أخيرا من اخـــراج اسلاك متشابكة ثم يلقى العـــود المشـــتعل بحركة مفـــاجئة) .

شـــوقى : النـــار لسعتنى .. (ثم فى عصبية) ما تفتح الشـــباك يا عم حسان .. هـــوا معقول ولاد الحرام ينهبوا العهـــدة قـــدام عنينا .. ماتخلينى اشوف شـــغلى يا اخى ..

حســـان : والنبى تروق ياسطى شوقى ، وتمسك أعصابك .. أنا راجل نظـــامى .. باعبد النظـــام .. والأوامر الصادرة النهـــاردة بتقول انى افتح لك الباب لاجل ما تصلح الكهرباء .. ماقالتش افتـــح الشـــــباك .. وأنا باخاف من المسئولية .. لأنهـــا لو طبت حتطب على دماغى لوحـــدى ..

شـــوقى : بس الاوامر الصادرة بتلزمك تقـــدم لى كل التســـهيلات علشان اخلص شغلى.. ودا معنـــاه تفتح لى الشــــباك ، وتعمل لى كوباية شاى ، لمـــا يجيلى المزاج.

حســـان : انا قلت لك أعمل شاى وانت رفضت ..

شـــوقى : بس اديك بتعطلنى ..

حســـان : التعليمـــات اللى بتعطلك مش أنـــا ..

شـــوقى : اكلمـــك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حســـان : أنا باحب الصراحة .. فى عزبتنا بيعبدوا الصراحة ..

شـــوقى : انت فاهم عزبتكم كويس قوى .. ودا واضـــح .. انما للاسف ماعندكش اى فكرة عن اللى بيحصل فى المصـــلحة .

حســـان : (فى شعور بصدق هذه الملاحظة) ما هى المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى .. وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. حاعرف ازاى اللى بيحصل فيهـا .. حانجم يعنى .. ؟

شـــوقى : لو بطلت كـلام شوية ، وفكرت فى الموضـــوع ، حتفهم اللى أنا فهمته ، وتفتح الشـــباك من سكات ..

حســـان : (بدهشة) وانت فهمت ايه ياسطى شوقى .. ؟

شـــوقى : تعليمـــات ايــه يا راجل اللى انت ماسك فيهـا ومتبت .. التعليمـــات دى قدمت يا عم حسان ..

حســـان : بس ما اتلغيتش ...

شـــوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شـــوقى : افتح الشـــباك .. وأنت متطمن .. مافيش مخلوق فى المصلحة حيحاسبك . بالعكس جـــايز يدوك علاوة .

حســـان : والتعليمـــات ..

شـــوقى : برضه بيقوللى التعليمات .. انا نفسى تشـــغل مخك شوية ..

حســـان : ادينى شغلته .. اتفضل اتكلم ..

شـــوقى : مادام فيه اوامر بان احنـــا ننور المخـــزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمـــات جديدة بفتح الشبابيك .. ادى واحدة ..

حســـان : طب والتانية ..

شـــوقى : ثم ان اللى يدى امر بتنوير المخزن بالكهربا فى الليل .. مايزعلش لو نورته الشمس فى النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حســـان : (بغير اقتناع) فيه حاجة تالتـــة .. ؟

شـــوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة اللى حتقع على رأسى وراسك لو انى رجعت الورشة فى تردد وغير اقتناع) .
من غير ما أصلح الكهربا فى المخزن .. (حسان يطرق مفكرا بدهشة ثم يرفع وجهه فى تردد وغير اقتناع) ..

حســـان : انا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . (سكته) ومع ذلك ، حافتح الشباك .. علشان خاطرك انت بس وحيـــاة ابوك تعمل لك همة ، وتخلص قبل ما حد يطب علينـــا (ويتلمس طريقـــه فى الظلمـــــة الى النـــافذة فى الناحية الأخرى من الردهة .. والنافذة مغطاه بستارها السميك القزيم) .

حســـان : (متابعا ثرثرته وهـــو فى طريقه الى النـــافذة) لحسن الحظ انى اشتغلت فى رص التماثيل والتحف دى فى المخزن .. وعلشان كده تلاقينى عارف سكتى بينها كويس .. يعنى اقدر امشى وسطها وانا مغمض ..

(ويحاول ازاحة الستار عن النـــافذة فيتساقط غبارها ويؤذى عينيه فيتوقف ليفرك عينيـــه) .

حســـان : ملعون العفـــار ده يا اخى .. (ثم يفتح عينيه) اهى التعليمـــات ماكنتش بتسمح لنـــا حتى بكنس العفـــار ..

شـــوقى : ماقيش فى التعليمات بنـــد صريح عن العفـــار ..

حســـان : صريح لا .. لكن مفهوم .. ازاى حنكنس العفار والبيبان والشبابيك مقفلة .. ؟

شـــوقى : عنـــدك حـــق ..

حســـان : (وهو يزيح الستار شيئا فشيئا) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش ريحـــة العفـــار فى بيته .. كان وجـــود شوية عفـــار على جزمتـــه هوه ، معنـــاه خصم يوم من اجرتى انا . انما شوف الدنيـــا .. على فكرة فيه تمثال هنـــا للباشا صاحب القصر ، وكمان تمثال لمراته .. (ويفلح أخيرا فى ان يزيح الســـتار) تفتكر لو الباشا رجع للدنيـــا وشاف العفـــار دا كله فى قصره ، حيعمل فيـــه ايـــه ؟ دا كان والعيـــاذ بالله مفترى (ويفتح النـــافذة على مصراعيها ، فينفجر ضـــوء النهـــار فى الغرفة ، وتسقط اشعة الشمس على التمثال الاول ، وهـــو اقرب التماثيل الى النافذة ، يجلس ملتفتا نحو البـــاب) .

شـــوقى : (يتنهد فى ارتيـــاح ، ويلقى نظـــرة شاملة على محتويات المخزن) كويس أن الفيران ماكلتش عهدتك (ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لحامه) .

(حسان يلقى نظرة من النـــافذة على أرض الحديقة ، ثم يستدير بوجهـــه نحو شوقى ، ويقف معتمدا بجسده على قاعدة النـــافذة بتـــامل التماثيل كانمـــا ليتمم عليهـــا) .

حســـان : يوم ما قفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش أصدق انه حيتفتح تانى .. واديه اتفتح .. وانا اللى فتحته بنفسى .

(ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذى اهمية ، ضخم الجثة ، تطل من عينيه نظرة خبيثة ، غير أن سمنة وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه يبدو على شىء من البله) .

حســـان : (مشيرا الى التمثال الاول) التمثـــال التخين ده ، كان آخـــر حتـــه انضافت للعهدة .. شيلناه يوميها ، خمسة رجاله . وانا كنت لسه بعـــز عافيتى ، ومـــع ذلك ، كنت حانطس تحتـــه .. (ويتحسس وجه التمثال الاول باصابعـــه ، ثم ينفضها مما علق بهـــا من غبار وخيوط عنكبوت) .

انا مش فاهم البنى آدم بياكل ليه ، علشـــان يربى جته زى دى .. (مازحا) انا شخصيا ماعرفش حـــاجة تجيب النتيجة دى غير العلف .. (ويضحك) .

شـــوقى : السلوك كلهـــا تلفانه .. لازم يغيروها كلهـــا ، اذا كانوا عايزين المخـــزن يفضل منـــور .

حســـان : (معلقا نظرة على التمثال الاول وهـــو يمر به) التمثال ده له بصة ماتعجبنيش .. زى ما يكون بيشتم (ثم مثرثرا) فى عزبتنـــا يا اسطى شوقى ماشوفناش غير ناس نشفانة .. جلد على عضم .. الواحـــد منهم يعدى قـــدامك تفتكره خيـــال . (ويضحك ضحكة صغيرة) حصل مرة ان راجل فى عزبتنا طلق مراته علشـــان

نحيفة قوى .. وبعد ما تجـــوز غيرها ، رجع يدور عليها لاجل ما يرجعها لذمته .. تعرف ليـه .. ؟ لان مراته الاولانية — على حـد قوله — كان فى جسمها شوية لحم .. (شوقى يضـحك ضحكة صغيرة) وماحدش فى عزبتنا شاف فى العملة دى اى فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شـوقى : ويفيد باية اللوم يا عم حسان .

حسـان : تفتكر ليه الرجالة فى عزبتنا بيحبوا خلفـة العيـــال يا اسطى شوقى .. ؟ اوعى تصدق انهم بيحبوا العيـال ..

شـوقى : امال بيخلفوهم ليـه .. ؟

حسـان : علشان يشوفوا نسوانهم منفوخين شوية .. الست تحبل تقـوم تتنفخ .. تولد .. تقوم تحبل تانى .. واهى نفخة أحسن من بلاش ..

(شوقى يضـــحك) .

حسـان : الكلام ده قالهولى قرداتى حكيم فى عزبتنا ..

شـوقى : المدهش أن عزبتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حسـان : كل عزبة لهـا حكيمها يا اسطى شوقى . ولو حصـل لك نصيب وشفت جبـلاوى حتعرف قد ايه الراجل ده حـكيم ..

شـوقى : ومين جبـلاوى ده .... ؟

حسـان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه ادخله المخزن يتفرج .. واصل انا بطبعى قلبى ضعيف مع أهل عزبتنا .

شـوقى : خالفت التعليمـات ..

حسـان : قلت دقايق .. مافيش غيرهم .. وما اتكرروش .. حبيت اضـحك معــاه قلت له .. (مشيرا الى التماثيل) دول ناس أكابر ياجبلاوى .. ياريتك جبت القــرد معاك .. كنت لميت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيضحك ماضحكش .. وقال لى : وهما كانوا يسيبولنا اللقمة وهما بنى آدمين ياحسان .. علشــان يدونا وهما تماثيل .. اظن مافيش بعد كده حـكمة ..

شـوقى : انا شفت بعنيه واحـد قال حكمة انفـع من دى .. هـوا شيال عجــوز ، كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هنــاك باصـلح الكهربا .. وقف بيحلق فى التماثيل اللى زى دى بيجى خمس دقايق ، وبعدين هز دماغه وقال لى : الناس دول لموا كل الخير اللى فى الدنيــــا وهما عايشين .. ماسبولناش حاجة .. والظـــاهر انهم لموها وهمـــا تماثيل برضه .. امال يعنى الخير راح فين .. (حسان يطرق متأملا عبارة الشيال الحكيم) . !

شـوقى : (وهو يوجه اهتمامه الى عمله) الدنيـــا مليــانه ناس طيبين .. (وتمر لحظـــة صمت .. وخـلال هذه اللحظـة حـدث شىء غريب فى المخـــزن لم يتنبـه لـه حسان ولا شوقى .. شىء ينـذر بكارثة فان التمثال الاول السمين كان اسرع التماثيل تاثرا بالهـواء الذى يتسرب الى المخزن ولعـل اشعة الشمس التى وقعت عليـه

كان لهـا تأثيرها أيضا ، فلقـد أخذت الحيـاة تدب فجـاة فى عينيه .. ثم اذا هو يحرك رأسه حركة خفيفة كأنما يفيق من سبات طويل .. ثم انـه يحرك رأسه حركة بطيئة جـدا تجـاه النافذة ، فيهدأ تماما) .

حسـان : (بعد سكته تأمله الطويلة) لعزبتنا طبيعة غريبة قوى يا اسطى شوقى .. أول ما رجلك تدب فيهـا تحس انك دخلت محزنة .. النـاس فيهـا غرقانين فى الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حـد مات يتهيالك ان اهله ماحزنوش عليـه كمـا يجب ..

شـوقى : مع أن ماحدش حيورث منـه حاجة طبعا ..

حسـان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضيع فى حزنهم الاصلى مايبانش .. نقطة فى بحر .. مش معقولة الفـكرة دى برضه .. ؟

شـوقى : سمعت موظف فى الادارة بيتكلم عن مرض جـديد اسـمه العقد النفسـية .. والظاهر أن عزبتكم مرضانة بالعقد النفسية .. ناولنى الغطـا لو سـمحت .. (يناوله حسان الغطـاء) .

(تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يهدأ) .

حسـان : خلصت من هنـا .. ؟

شـوقى : مؤقتـا ، لغـاية ما اشوف بقية المبنى (وينشغل شـوقى برد الغطـاء الى مكانه) .

حسـان : (مستطردا) والغريبة انك تلاقيهم يا أخى — قصدى أهل عزبتنا — يموتوا فى فعل الخير .. وأى واحـد منهم مستعد يضحى بنفسه علشانك عنـد اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من عزبتنا ماتوا شـهدا فى الحرب من سـنة .. على خـط بارليف .

(تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شـوقى : (وهو يهبط السلم) كلامك عن عزبتكم شوقنى لانى أشوفها .

حسـان : عزبة الخيش اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسمحلكش تبـات فيهـا .

شـوقى : ليـه .. ؟

حسـان : لو نمت فيهـا مش حتسلم من الكوابيس .

(شوقى يضحك ضحكة حقيقية) .

حسـان : مافيش مرة زرتهـا الا واستلمتنى الكوابيس بالليـل .. هوا كابوس واحـد فى الحقيقة .. نفس الكابوس فى كل مرة .

شـوقى : اهى دى حاجة غريبـة ..

حسـان : فعلا غريبة .. فى كل مرة أشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قـاعد هناك ده .. (ويشير الى تمثال رجـل ظاهر الاهميـة والخطـورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويتحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال) .

حسان : (مستطردا) أشوفه ماسك سكينة كبيرة ، قد كده (ويشير الى طول ذراعه) بيجرى ورايا ، ومعاه شلة كبيرة .. واشوفنى باجرى قدامهم .. احاول اصرخ ، لكن صوتى مايطلعش .. فاتنى أجرى فى ضلمه سوده ، مافيهاش نقطة نور .

شوقى : (باهتمام) وبيطولك فى الاخر .

حسان : فى الاخر باتعب ، واترمى ع الارض .. ولما باشوف السكينة فوق قلبى ، باروح منطور من فرشتى .. واقعد انتفض .

شوقى : دا كابوس فظيع ..

حسان : فعلا فظيع .. واتنى قاعد صاحى لحد الصبح .. واول ما الشمس تطلع ، اجى جرى على هنا .. ولما الاقى كل شىء زى ماهوه ، أخد نفسى واتطمن ..
(الباشا صاحب القصر يتحرك حركة تشبه حركة التمثال الاول ويهدا) .

شوقى : بيحصل كتير انى اشوف كوابيس .. بس مش بالشكل ده .. كابوسك دا فظيع.. ماينسكتش عليه ..
(ويرفع شوقى سلمه استعدادا للانصراف) .

شوقى : انا حامر على بقية المهن .. ولازم تكون معايا ..

حسان : دقيقة اقفل الشباك والحقك ..

(ويغادر شوقى المخزن .. ويمضى حسان بهمه الى النافذة المفتوحة ، ويمر بالتمثال الاول ، ويلقى عليه نظرة تلقائية عابرة ، فلا يتنبه الى ما طرا على وضع رأسه من تغيير الا بعد أن هم باغلاق النافذة ، فهو يتوقف فجأة ، ليعود فيلقى نظرة متمعنة عليه وقد ثارت فى رأسه التساؤلات) .

حسان : (فى دهشة وحيرة) عجايب .. التمثال ده ماكانش بيبص الناحية دى .. ولا كان بيبص الناحية دى .. ؟ (ويمر أمام التمثال فى محاولة للتذكر) لا .. لا .. مستحيل وايه اللى حيحرك دماغه .. ؟ انا باتكلم كتير ، وباحكى حكايات ياما ، ودا بيجيب لى الصداع .. وبيلخبط الدنيا فى دماغى ..
(ويعود الى النافذة فيغلقها بسرعة ، ويعيد الستار الى وضعه الأول .. ثم يتجه نحو الباب وهو لا ينسى طبعا ان يلقى نظرة خاصة على التمثال الاول وهو يمر به وقبل أن يغلق الباب يطلق التمثال الاول تنهيدة عميقة ، فيتوقف) .

حسان : (فى ذهول) ايه ده .. ايه اللى حصل .. انا زى اللى سمعت حاجة (ويميل باذنه مرهفا سمعه ، ثم يجيل عينيه فى المكان) . انا لازم ابطل كلام عن عزبتنا .. سيرتها بتفرقنى فى الاوهام .. والله منا جايب سيرتها تانى النهاردة (ويغادر الردهة ويغلق الباب بعد أن يلقى نظرة اخيرة عليها ، وتمر برهة صمت) .
(التمثال الاول يتحرك بجسده حركة ثقيلة .. ثم يحرك احدى قدميه بصعوبة كبيرة ، فتسمع طرطقة عالية لعظامه ثم يتمطى بكل جسده فيسمع المزيد من طرطقة العظام .. ينهض واقفا ، بينما يتحرك تمثال آخر فى الخلفية حركة خفيفة يتثائب بعدها بكل فمه ، فينهض تمثال ثالث كان نائما بانتفاضة مفاجئة كان ثمة ما ازعجه) .

اظـــلام

المشـــــهد الثـــانى

المنظـــــر :

(مدخل القصر الذى يضم مخـــزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلاملك يعلو على الارض بثمانى درجـــــات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الارض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنهـــا تجردت الا من بضـــع شجرات . ويفصل القصر عن الطريـــق سور من القضبان الحديدية نرى منــه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر فى خلفيـــة المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجـد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابـــة حديدية أيضا ، تغلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضعت اسفل السلاملك بحيث يتعذر على الجالس عليهـــا أن يرى الداخل أو الخـــارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه) .

الوقت : نهـــــار

(حسان يجلس القرفصاء على الارض بجانب الدكـــة ، يذيب السكر فى كوبين من الشاى وهـــو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفيـــة ، قادما من وراء القصر حـــــاملا سلمه ، فيسنده فى مكان قريب من الدكة) .

شـــوقى : دلوقت كل شىء تمـــام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجـــوا ينوروه .

حســـان : اقعد اشرب الشـــاى .

شـــوقى : هوا دا فعـــلا وقت الشاى .. (ويجلس على الدكة ويتنـــاول كوب الشـــاى ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع) .

شـــوقى : انت شغلت دماغى بعزبتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكير فيها .

حســـان : عزبتنا تستاهل تفكر فيها ..

شـــوقى : فكرت فى تفسيرك لحب الناس فى عزبتكم لخلفة العيال ..

حســـان : تقصـــد تفسير جبـــلاوى .

شـــوقى : أنا ما اظنش ان حبهم للخلفة سببه حبهم لنفحة الســـتات .. زى ما بتقول .

حســـان : امال انت رأيك ايه .. ؟

شـــوقى : المسالة ابعد من كده فى رايى انا بيتهيالى ان الرجالة فى عزبتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومش لاقيين طريقـــة غير انهم يخلفـــوا عيال .. والستات نفس الشىء .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها انهم ستات ، الا انهم يحبلوا ويخلفوا عيـــال .

حســـان : (مبهورا بالفكرة) انت زرت عزبتنا . ؟ ضرورى زرتها ..

شـــوقى : أعرف ست خلقتها اتشوهت فى حريقـــة .. ومن يوميها وهيه مصرة على أنهـــا تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .

حســـان : (فى حماس) هو دا الكلام الصح .. أنت فاهم عزبتنا اكثر منى .. والله لاربك دماغ جبلاوى برايك ده .. حاخليــه يعيــد النظر فى كل كلامه .. (ويضحك فى ســعادة غير انه يقطــع ضحكته فجاة وقفد تملكه شعور بالاغتمام) .

شـــوقى : (وقد أدهشه تغير حســـان) أيه الحـــكاية .. أنت غيرت رأيك ولا ايه .. ؟

(يفتح باب المبنى فى هذه اللحظة بهدوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثـــال الأول السمين انسانا يتحرك ، على راســـه وثيابه أثر من الغبـــار ونســـيج العنكبوت ، انه ذاهل النظرة ، يبدو وكأنه لم يتخلص نهائيا بعــد من أثر النوم الطويل ، يتوقف يدير عينيه فيما حوله ، ويسير كالمنوم) .

حســـان : انت بتجرنى للكلام عن عزبتنا .. وأنا عايز انساها النهاردة خالص .. سيرتهـــا بتقلب مخى .

شـــوقى : مش حتقدر تنساها .

حســـان : أقدر ... أشغل دماغى بحاجات هايفه .. زى كوباية الشـــاى دى مثـــلا .. (ويستطعم الشاى بحركة عمدية ظاهرة) هم .. أيه رأيك فى الشاى ده ..

شـــوقى : (يرشف رشفة من الشاى متلوقا) مش بطال ..

حســـان : تفتكر الشاى ده مخلوط بنشارة الخشب وقشر العدس .. ؟

شـــوقى : (يتذوق الشاى مرة أخرى) ما أفتكرش ..

حســـان : (بتلقائية وبحكم العـــادة) فى عزبتنا بيشربوا نشارة الخشـــب المصبوغة على انها شـــاى... وهما عارفين انهـــا نشارة .. ويشوفوا العفاريت بالليل .. وجبلاوى القردانى بيقول ان العفاريت دى سببها الشاى اللى بيشربوه .

شـــوقى : (يقاطعه مازحا) ظبطتك .. أديك بتتكلم عن عزبتكم .. (ويضحك) ..

(التمثال الاول يهبط السلم الى أرض الحديقـــة فى ذهول وبحذر شديد خشية السقوط) .

حســـان : (فى باس) الظاهر انى مش حاقدر اقلع عزبتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللخبطة والصداع .

شـــوقى : حنهرب من نفسنا ونروح فين يا عم حســـان .. (ينهض واقفـــا) يادوبك أطلع ع الورشة ..

حســـان : وجودك معايا مسلينى ..

شـــوقى : (مع ابتسامة ودود) والشغل بياكلنا عيش .. عن النك (ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية) .

حســـان : مع السلامة .. شرفت .. (ويلحق بشوقى الى البوابة) أبقى خلينا نشوفك .

حســـان : (مشيعا شوقى من خلف قضبان السور) حاوصل لجبلاوى رأيك فى خلفة العيال .. (ونسمع ضحكة شوقى بعـــد ان اختفى) .

(التمثال الأول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحملق فى الطريق من خلال القضبان) .

(حسان بعد أن ودع الاسطى شوقى عاد الى دكته مطرقا مشغول الذهن ، ولم يتنبه الى وجود التمثال الأول الا بعد ان جلس على الدكة ، فعندئذ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وانما لان رجلا ما دخل الى المكان فى غفلة منه) .

حســان : (متمتما) حاجة غريبة .. مين ده ؟ .. وازاى دخــل لهنــا .. مستحيل يكون نط السور .. والا كان هدم السور (ويبتسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعا ، وينهض فيتجه الى التمثال) .

حســان : يا أســتاذ .. يا سيد ..

(ولكن التمثال لا يجيب ، فيمد حسان يده الى كتف التمثال منبها) يا أستاذ ... (التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء) .

حســان : ما تاخذنيش .. ممنوع حد يخش لهنــا من الجمهور .. وتعليمات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

(التمثال الأول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وانما بهدوء ربما كان قــد تولد حتى هــذه اللحظة فى اعمــاق حســان ، شك بعيد غامض فى حقيقة الشخصية التى يتحدث اليهــا ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التى يعرفهــا ، ولكنــه فى الحقيقة كان من العقل بحيث لا ينقاد لافكار جنونية .. كان يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذى يعرفه) .

حســان : (مرتبكا أمام نظرة التمثال) انا كنت اتمنى لو تسمح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يتفرجوا ع المتحف اللى عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفــة قوى تعجبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. أصلها بينى وبينك .. خايفــة ع التحف من الجمهور ..

(التمثال يحول بصره عن حســان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكا) .

حســان : تسمح لى اسالك ؟ .. انت دخلت ازاى هنا .. ؟ كنت انا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شفناش حــد داخل .. دخلت ازاى .. ؟

التمثــال : (يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصعوبة فى البداية) شالونى .. ودخلوا بيــه ..

حســان : (بدهشة أمام سمنة التمثال) شالوك .. ؟

التمثــال : شالونى خمســة ..

حســان : (متمتما لنفسه) معقول كده .. يادوبك .. (يكاد يبتسم ، فى ان الفكرة الجنونية تنبض داخله نبضة مفاجئة ، فتنقطع ابتسامته ليحملق فى وجه التمثال) .

حســان : وش سيادتك مش غريب عليه .. هوا سيادتك موظف معانا فى المصلحة .. ؟

التمثــال : (بصلف) انا رجل اعمــال ..

حســان : (وقلقه يتزايد لحظة بعد لحظة) كلنا رجــال أعمــال .. ما هو لازم الراجل منا يكون له عمل علشــان يكســب قوته وقوت ولاده .. (ويتحسس كتف التمثال) ايه ده .. ؟ .. دا الظــاهر عنكبوت .. (ويعود ليحملق فى وجــه التمثــال) انا متهيالى أعرف سيادتك .. وشك مالوف عندى .. مؤكد .. بصة عينيك بالذات ..

(ثم يشير الى جسد التمثال) كلك مش غريب عليه .. (وانتفضت الفكرة الجنونية فجاة الى صميم عقله) قل لى .. انت مالكشى قريب تمثال .. ؟

التمثـــال : (باستياء) انت مزعج .. (ويبتعد عن حســـان خطوة ويقف ليحملق فى واجهـــة القصر) .

حســـان : صحيح يخلق من الشبه اربعين .. وخمسين .. والف لو عايز .. لكن بصة عينيك بالذات .. دا مستحيل .. انت ضرورى ليك اخ تمثال ..

التمثـــال : من المؤلم ان الانســـان يقوم من النوم ويصطبح بيك .. انت فعلا مزعج .

حســـان : (وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين) بعد اذنك ، انا داخل أطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم اتمم ع العهدة .. (ويتراجع نحو السلاملك) .. أصل الدنيـــا ما عادش فيها امان .. (ثم متوسلا الى التمثال) بس ارجوك ما تتحركش من هنا لغـــاية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. اوعى تتحرك (ويندفع نحو السلاملك) .

التمثـــال : (متمتما) راجل مجنون .. مخزن ايه اللى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم باشا مخازن .. (فى حيرة ومحاولة للتذكر) انا مش فاهم ليه شالونى خمســـة وجابونى القصر ده .. ؟ جايز الاحـــداث اللى حصلت فى البورصة ضايقت الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسيء لى ، ويعاملنى بالصورة دى (ويطرق التمثال مفكرا) .

(حسان بعد أن اقتحم باب المبنى ، عاد فارتد بظهره خارجا وقد تجمدت على وجهه صرخة ذعر .. وعيناه محملقتان فيما وراء البـــاب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا اهميـــة وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشتت النظرة ، فى خطى بطيئة للغـــاية ، ولا يكاد يحس بوجود حسان الذى يتراجع أمامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد) .

حســـان : (صارخا فجاة بكل كيانه) دى العهدة .. حتتين من العهدة يا خراب بيتك يا حسان..

(التمثال الاول يفيق من تاملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يخطو نحوها قبل ان يوقفه حسان) .

حســـان : (صارخا فى التمثال الاول) اقف عندك .. اياك تتحرك (ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الاول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد) .

حســـان : انت رايح فين يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . انا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ عرفتك قبل فوات الأوان . ازاى خطر لراسك المنفوخة دى انك تقدر تفلت من هنـــا ؟ .. هه ازاى اتحركت اصلا ؟ .. انت مش اكتر من شـــمع ميت .. انا مستلمك كده من مدير المخـــازن ، وباصم على كشـــوف العهدة بصابعى ده .. ايه اللى حركك .. وايه اللى حرك التانى ؟ .. (ويشير الى التمثال الثانى) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثـــال : انت مجنون ..

حســـان : أكيد الشيطان دخل فيكم وحركتم .. انت وهوه .. ولكن ليكن معلوما لو اتلمت شياطين الارض كلها ، مش حتقدر تاخد من عهدتى حتة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ منفوخة .

(التمثال الثانى يقف فى اعلا السلاملك يلتقط انفاسه) انفضل قدامى ع المخزن.. انفضل يا حضرة التمثال .. (ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عينيه عن حسان وهو يكاد ينفجر غضبا) .

حسان : (ساخرا) راجل اعمال .. (ويضحك ضحكة ساخرة متوترة صغيرة) الظاهر أن شيطانك قال لك انى راجل اهبل ينضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهوه .. ياخى دهده .. دانا مفتح قوى .. انفضل يا أستاذ ع المخزن .. (صارخا) انفضل .. (ويمسك بذراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينطر يد حسان بغلظة) .

التمثال الاول : يالوقاحة الخدم .. ما كنتش اعرف ان ميم باشـــا بيسىء اختيـــار خدامينه لهـــذا الحـــد ..

حســـان : يا ســـلام .. (ويضحك ضحكة ساخرة صغيرة) سيادة التمثال بيقول رأيه فى مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكينى لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه فى المخزن .. تعال نروح له سوا . (ثم فى حدة) احسن لك تمشى قدامى ، والا حاشيلك شيل .. حانادى اربعة من الشـارع ونشيلك خمسة زى ماشلناك أول مرة وندخلك غصب عنك .. (ثم صارخا فى التمثال الثانى الذى بدأ يهبط السلم) ارجع يا سيد .. التمثال الثانى لم يسمع والتمثال الأول يبصق على الارض بازدراء) .

حســـان : وبتعرف تتف يا برميل الشمع .. قسما لو اتحركت خطوة لانا مدشدشك لالف حته .. (ويندفع حسان الى الدكة ليأتى بعصاه ، الى التمثال الأول الذى ينتفض لفرط غضبه وشعوره بالاهانة) ..

التمثـــال : لن أنسى هـــذه الاهانة لميم باشا ما حييت .. ولسوف ارد له الصاع صاعين.. سأثير القضية فى الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف أدمره سياسيا (حسان يطلق ضحكة ساخرة عالية ، غير أن ضحكته تنقطع فجأة ، فقد وقعت عيناه على تمثال ثالث لباشـــا معلول يخرج من باب المبنى السلاملك .. أنه أكثر التماثيل اعياء وتهدما) ..

حســـان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل فى الدنيـــا .. ماحدش فى عزبتنا حيصدق ان دا حصل .. وفى مخزنى .. ياريتنى مسكت فى الاسطى شوقى ، وماخلتوش يمشى .. (ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بعصاه) اسمعوا كلكم .. خصوصا انت ياتخين .. خـــدوها من قصيرها وارجعوا أماكنكم .. الوكالة ليها بواب وانا بوابهـــا .. ومش حاسمح لتمثال فيكم يقرب ع البوابة دى .. سامعين ..

(غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثـــالث يخطو باعيـــاء شـــديد على السلاملك ، والثانى يهبط السلم ، اما الأول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو البوابة) .

(حسان يتراجع امام التمثال الاول ، ولا يجد مفرا اخيرا الا أن ينطلق الى البوابة فيسدها ويقف معتمدا عليها بظهره) .

حســـان : (الى التمثال الأول مهددا) تعـــال .. قرب .. حاول تعـــدى من الباب ده وشوف أنا حاعمل فيك ايه .. (ويلتفت الى الطريق مناديا) يا ابراهيم ..

(ثم الى التمثال) قسما لاكسر راسك التخينة دى ، وفى ستين داهية حته من العهدة .. ولا يهمنى (وينادى) ياعلوان .. (التمثال يتوقف اخيرا) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخـدم .. لك سـيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاى أتفاهم مع سيدك .. (ويستدير ليتجه الى السلاملك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة) .

التمثال الاول : (الى الثانى) بونجور يا الف بيك

التمثال الثانى : (يلقى نظرة مدققة على الاول ثم ينطق بصعوبة كبيرة)

بون .. جور اكس .. لانس .

الاول : انا مكانتش اعرف ان سعادتك هنـا ..

(التمثال الثانى يدقق النظر فى معالم القصر)

حسـان : دول بيتكلموا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم حيتلم عليهم .. اقرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : (الى الأول) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الأول : دا قصر ميم باشا يا الف بيك ..

التمثال الثانى : (متلفتا حوله باستنكار) مستحيل ..

التمثال الأول : لولا انى باتردد كتير على ميم باشا ، وأعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى الموضوع .. لكن خدامه ، اللى واقف هناك ده ، اكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : أمال راحت فين الجنينة .. ؟

التمثال الأول : السؤال دا حيرنى فى الحقيقة .. (ويلقى نظرة سريعة على حسان) بس مع اهمال الخدامين ووقاحتهم . ماعادش موت جنينة زى دى شىء مستغرب . ماتعرفش سعادتك قـد ايه ادهشنى وازعجنى ، حضرة الافندى عضو مجلس النواب اللى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هـذا الافندى وامثاله مابينظروش لابعد من مواقع اقدامهم .. انا لا اشك لحظـة فى ان ابو هـذا العضو المحترم بينتمى لهذه الفئـة .. اقصد خـدام .

التمثال الثانى : (وهو يبدو مشغول الذهن عن الأول تماما) انا مش فاهم ايه اللى جابنى هنا .. انا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب اطيان المرج .. وكنت مستحيل اقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

(التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على الحاجز ، ويحاول ان يلفت انتباه الاول والثانى اليه باشارات صامتة من يده بدون جدوى) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) اخشى أن يكون اتبع مع سعادتك اساليب الفاشـية اللى اتبعهـا معـايا .

التمثال الثانى : (مستنكرا) فاشية .. ؟

حســـان : دول أكيــد بيتفقوا عليه .. (ويتلفت حوله باحثا عن منجد) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) تفتكر سعادتك الأحداث اللى حصلت أخيرا فى البورصة .. بلغ الباشا انى كنت المحرك وراها .. وانى سبب فى خسارته خمسين ألف .. فشوف عمل فيه ايه .. بعت جابنى لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالتــه شالونى بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحــد منهم .. هوا نفســه اعترف قدامى شخصيا .

التمثال الأول : الثانى (يحاول أن يتذكر) آخر حاجة فاكرها .. ضربة اخدتها على أم راسى مافقتش بعدها .. غير دلوقتى .. فاشــية .. (ثم صارخا بقدر ما يستطيع) أقسم لارفعن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش فى بلد له برلـــان .. ودستور .. وحكومة ..

التمثال الأول : وملك معظم ..

التمثال الثانى : لن ترضى السفارة بأن تتفشى أساليب الفاشية فى بلادنا .. (التمثال الثالث العليل يسقط على الارض ، ويستلفت انتباه الاثنين فيهرعان اليه) ..

حســـان : (ينادى شخصا ما فى الطريق) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبــد السميع الحقنى ..

التمثال الأول : (وقد تعرف على شخص التمثال الواقع) داصـــاد باشا عين ..

الثانى : (مروعا) مش معقول .. عزيزى صـــاد باشـــا عين .. عملوا فيـــك ايه ياعزيزى (ويتعاون الاول والثانى على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الاول بمهام حسان على الارض فى تقزز ويريحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان انفسهما) ..

الثانى : (وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت) دا متوسخ جــدا ..

الاول : وانت كمـــان يا ألف بيــك ..

الثانى : وانت كمان .. (ويتأمل كل منهما نفسه) .

الأول : الظاهر ان الباشا مسح بينـــا الأرض يا اكسلانس .

الثانى : بس أنا حاأدفعــه التمن .. لتكن حربا على كل المستويات .. بشرف ، لانشر عنه كتاب .. وحاختار لون الكتاب أشــد ســـواد من الليل .. حافضح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شىء ..

الاول : فكرة رائعــة .. ويسعدنى أســاهم فيهـــا .. يسعدنى أكتب فصل كامل فى الكتـــاب ده عن الأفنــدى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .

الثانى : وفصل كمان عن الافنــدى اللى مصمم يحشر كلمة الفلاحين فى كل مناقشة ..

الاول : سنهز كرسى الوزارة بهـــذا الكتـــاب ..

الثانى : ولن تتخلى السفارة عنـــا فى هذه الحرب العادلة ..

الاول : ستكون حربا لا تبقى ولا تذر .. (ثم يوجه الاثنـــان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه) ..

(وفى خلفيــة المسرح ظهر عبــد السميع بائع اللبن جارا دراجتــه متجها الى حســـان فى تساؤل ويبقى خارج السور) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حســـان ..

حســـان : عبد السميع .. بص هنــاك كده ..
(عبد السميع يلقى نظرة على التماثيل من خلال القضبان) ..

حســـان : شــايف ايــه ؟

عبد السميع : شــايف رجــالة وطرابيش ..

حســـان : (فى لوعة) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدتى .. تلت حتت من عهدتى .. كانوا أصنام .. شمع ميت .. وفجاة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللى جرالك .. فوق ياراجل أمال ..

حســـان : مصيبة وجت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : (وقد اقلقته حال حسان) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بحالتك ويحولك على ..
ويحولك على ..

حســـان : (مقاطعــا فى احتجاج) انا مش مجنون يا عبــد السميع .. دى عهــدتى وأنا عارفهـــا ..

عبد السميع : (مهدئا) طيب .. طيب .. وايه اللى اقــدر أعملهولك ..

حســـان : تدور على تليفون حــالا .. بقــالة الســد العــالى ع الناصية التانيــة فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان فى ورطة وانه لو ســاب البوابة التماثيل حتهرب .. حتلاقى نمرة المصــلحة فى الدليل .. قول لهم يلحقونى قبــل ما العهــدة تضيع ..

عبد السميع : (فى اشفاق وتعاطف) حاضر .. حاضر .. حاتصل بيهم .. ما تخافش .. بس خــد بالك انت من نفســـك .. (ويبتعد بدراجته) وحارجع لك حالا ..
(ويختفى) ..

التمثال الأول : سعادته ابتدا يفوق .. ماعدناش محتاجين لدكتور ..
(التمثال الثالث يحرك عينيــه فيما حوله فى تساؤل) ..

الثانى : عزيزى صــاد باشا .. فوق يا عزيزى

حســـان : الثــلاثة بيتفقوا عليه (ويصرخ فيهم) ما تتعبوش نفسكم واللــه ما حينفع دا كله .. ولا حتعدوا من البـــاب ده الا على جثتى ..

التمثال الأول : وقح ..

الثالث : انا ايه اللى نومنى هنـــا .. ؟ كتير نصحنى طبيبى الخـــاص بانى ما اشربش كتير .. بس أنا ولد شـــقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت أشرب فى الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الأول : احنـــا ماكناش معاكم فى الحفلة .. على ما اظن ..

الثانى : حفلة ايه اللى بتتكلم عنهـا يا عزيزى الباشا .. احنـا ماكناش فى حفلة احنا كنـا ضحايا لاحدى مهازل ميم باشـا الرخيصة ..

الثالث : كم لبثنـا هنـا .. ؟

الأول : يوما أو بعض يوم .

الثالث : (فى احساس بالدوار) انا حاسس زى ماكون نمت سنة ..

(ويظهر وراء باب المبنى تمثـال ميم باشـا متابطا لذراع زوجته ويتقدمان نحو السلاملك فى هيئة وحالة كل من سبقوهما .. الا انهما يبدوان أكثر تماسكا وشموخا ، ولعـل وجودهما فى بيتهما هو ما يجعلهما مختلفين) ..

حسـان : وادى هتتين تانين من العهدة .. الظـاهر انى باحلم .. يا ربنى أكون باحلم (ثم يكتشف شخصيتى التمثالين الجديدين فيصرخ) دا الباشا ميم ومراته .. انا مش فى عزبتنا .. ومش نايم .. بس هوا دا الكابوس ..

التمثال الاول : (فى عـداء للقـادمين) ميم باشا .. جاى على هنـا .. (حسـان يندفع خارجا من البوابة ، فيغلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل) ..

حسـان : (ضائعا فى الطـريق يبحث عن منجدين) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا أسطى رجب .. هوا عبد السميع مارجعش ليـه .. انت خلاص رحت فى داهيـة يا حسـان .. (ويخرج مهرولا) ..

(تمثال ميم باشا وزوجته يهبطان السلم .. ويخرج من باب المبنى تمثالان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج فى اثرهما تمثال السيدة (٢) فتمثال زوجها المتناهى القصر .. والجميع لم يستردوا الوعى تماما) .

إظـــلام

المشــهد الثــالث

المنظــر :

هو نفس المنظر الســابق ، وقـد تجمعت التماثيـل التسـعة فى حديقـة القصر .. ومضى نصــف ســاعة على نهـاية احـداث المشــهد الثــانى (السيدة (١) التمثال ، وهى زوجة ميم باشــا التمثال مغمى عليهــا وقــد اربعت على دكة حسان ، واخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم باشا التمثال المحاولة ليردها الى الوعى) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزتى نون .. دى خامس مرة يغمى عليكى فى حوالى نص ساعة .. ودا معــدل مرتفع جدا .. فوقى ارجوكى ..

السيدة (٢) : بشويش عليهــا يا باشا ..

التمثال القصير : (مرددا كلمات زوجته) بشويش عليها يا باشا ..

ت. ميم : ما هو لازم تفوق .. المسألة المطروحة للبحث محتاجة لكل ذرة من اهتمامنا .. عايزين نلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسمح لى يا ســعادة الباشــا .. انا ارفض بحث اى مســالة محاكم خارج البرلــان .. واصر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهــة نظركم منذ الآن ..

الخليص : بس دا فى اعتقادى ـ مصــادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان احنا نعرف ازاى نخرج .. ونروح البرلــان ..

الثانى : ولو .. ان الخــلاف بين حزبينا يشمل حتى هذه المسألة ..

ت. ميم : (الى التمثال الثانى) يا عزيزى الف دال .. انت بتوسع هــوة الخــلاف بين حزبينا ..

التمثال الاول : احســن .

ت. ميم : (فى حــدة) فى موقف صعب زى ده .. علينــا ان نتفق لا ان نختلف .

التمثال الرابع : باعتبارى حرا ومســتقلا .. وثابتا على مبادئى لدرجــة انى ما تجوزتش لغاية النهاردة .. باعتبارى هــذا الرجــل انسحب من المناقشة .. (ويستسلم للنوم واقفا) .

ت السيدة (١) : (وقد اخــذت تفيق من الاغماء) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : (فى شعور بالخلاص) الهانم بتناديك ياسعادة الباشا ..

التمثال القصير : كلم يا سعادة الباشا ..

ت. ميم : أيوه يا عزيزتى نون .. انا موجود .. جنبك اهه ارجوكى تمسكى نفسك شوية .. لنهاية ما اخلص المناقشــة دى ..

ت السيدة (٢) : (وقد تحررت من عبء السيدة (١) تنهض واقفــة وتتنهــد بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير) الســاعة كام معــاك .. آه ســاعتك واقفــة ..

(ثم في عصـبية) انا لازم اخـرج من هنـا .. طلعوني من هنـا ..
(الى التمثال القصير) ما تتصرف ياباشا ..

التمثال القصير : حاضر يا حبيبى .. (ثم الى الجميع) انتـم لازم تشوفوا حـل وتفرجوا حرمنا حالا (الى التمثال الاول السـمين) انت بالذات .. لازم تشوف وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لى احط النقط ع الحروف .. في هـذه المـاساة .. او المهزلة بمعنى أصـح ..

الرابع : انا اعترض على جميع النقط ..

الخامس : مش حنقدر نوصل لحـل حاسم .. من غير ما نحط النقط ع الحـروف .

الرابع : وبأعترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : (باصرار) علينا ان احنـا نعرف اولا .. قـوة شيطانية .. حطتنا في هـذا الموقف ..

الاول : انا عارفها كويس .. انهم الخـدم ..

الخامس : (مستطردا) لقـد نجحت هذه القـوى .. ايهـا السيدات والسـادة في انهـا تجمعنا ليلة بأكملهـا ..

ت . ميـم : انا مازلت مصرا على وجهـة نظرى ..

الثـانى : وانا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميـم : ليـلة واحـدة مـا تكفيش لنقـل اثـاث بيتى .. ونجـريد جنينتى من خضرتها بالصورة دى ..

الخامس : اسلم بليلتين حسما للمناقشة .. ايهـا السـادة المحترمين .. ان خادما لميم باشا اغلق علينا البـاب بسلسلة وقفل لمليظين ولو هاريا .. فمـا علاقة هذا بمـا حدث .. هذا ما هو معروف لنـا جميعـا ..

ت . ميـم : ارجوك يا اكسلانس .. لاحظ انك بتتكلم عن خدامى .. خادم ميم باشا لم ... وانى لاعلنهـا صريحة مـدوية ، ليس من حق مخلوق أن يقتـل خادمى غيرى ..

الخامس : من اجل تقريب وجهـات النظـر علينـا ان نتخطى هذه النقطـة .

الثالث : لازم استشير طبيبى الخاص ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثـانى : (وكانه الهم بفكرة) هل يمكن .. ان يكون الفلاحين ارضى علاقة بالموضوع .

الرابع : انا استطيع ان اقطع ـ في هذه النقطة بالذات ـ بان عمـال مصانعى لا علاقة لهم بالموضـوع .

الخامس : ما اعتقدش انهم يتمنولى الاذية .. فانا باوزع عليهم الكعك في الاعياد ..

ت . السيد(٢) : (ضاربة الارض بقدميها في عصبية) اوف .. كلام .. كلام .. كـلام انا كمـان هيغمى عليـه ..

ت.السيدة(١) : مين كان يصدق ان دا يحصل لنـا .

مخزن فى جاردن سيتى ومخزن فى الزمالك . الامور ماشية على اكمل وجه ..
اما عن الباب دا ففتحه من أسهل الامور .. مافيش مشكلة اعترضتنا فى اى
مخزن الا ولقينــا لهــا حــل ..

التمثال الثانى : باردون يا استاذ كاف .. مخــازن ايــه اللى بتتكلم عنها ؟

ت. السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بيــه .. ؟

التمثال القصير: (الى كاف) قول لهــا الساعة كام من فضلك .

كـــاف : (فى الم) انتى بتسالينى عن الساعة .. ؟ (ثم فى حسرة وتردد) الاولى انك
تسالينى عن السنة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : انــا باسالك عن الســاعة ..

كـــاف : (يلقى نظرة مترددة على ساعته) الساعة خمسة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : (صارخة) يعنى اتاخرت ساعة بحالها ..

كـــاف : (فى هدوء ومن الواضح انه على بينة من الموقف) اتاخرت عن ايه بالضبط..
يامــدام .. ؟

ت. السيدة(٢) : (بارتباك) من الجمعية ..

التمثال القصير : اصل حرمنا عضو فعالة فى جمعية منع التسول ..

كـــاف : (يتعقل وحــذر) سيدتى .. ان مشاعرى النبيلة تجــاه جريمــة التسول ،
لتذهلنى وتاخذ بلبى .. لكن الموقف بحاجة الى ايضاح ، فبعد آخــر اجتماع
لك فى الجمعية .. وقعت احــداث جسيمة يا هانم . وكان لهــذه الاحــداث
نتــائج خطيرة ، ومش هوا ده الوقت المناســب للـــكلام فيها .. يكفينى
دلوقتى انى اقــول : ان من هــذه النتــائج ان التســول اتحــرم من جهودك
الطيبة زمن طويل جــدا . وانك اتاخرتى عن ميعادك اللى اتكلمتى عنــه ..
عشرين ســنة تقريبا .

اصـــوات : هوا بيقــول ايــه .. ؟

— دا باين عليــه اتجنن .

— عشرين سنة ايــه المغفل ده ..

— مســـتحيل ...

— جــايز بيتكلم بالــرموز ..

كـــاف : ان الحقيقة مرة ايهــا الســادة .. وعلشان تسمعوها ، لابد وان تحصنوا
انفسكم ضد الهزات النفســية ، والانفعالات المدمرة ..

التمثال القصير: (الى التمثــال الاول السمين وهو يختفى خلفــه) عليــك انت — بالذات —
انــك تسمعها ..

الثالث : انا ما اقدرش اسمعها الا فى حضور طبيبى الخاص .

كـــاف : علشان تفهموا الحقيقة ، يهمنى اولا ، انكم تعرفوا .. انى انا كمــان كنت زيكم

في احـــد المخـــازن .. واني تمكنت من الافلات قبلكم باسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهـــاردة .. مافيش لحظـــة بتعـــدى الا وباســـمع كلمـــــة المخـــــازن ..

كـــــاف : (مستطردا في قصته) جبوا يصلحوا كهربة المخـــزن اللى كنت فيه بمناســـبة زيارة احـــد المديرين ، ففتحوا بالصدفة شـــباك المخزن .. فكانت فرصـــتى لانى افوق .. واحـــط ديلى في سنانى ، واطلع جـــرى ..

التمثال الرابع : ماكنتش اعرف ان انت لك ديل يا اســـتاذ كاف ..

التمثال القصير : حرمنا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثانى : عزيزى الاستاذ كاف ، انـــا كنت دايمـــا باقـــدر مواهبك .. وباعتز بيـــك ، وبارشحك لانك تكون في المستقبل القريب اللسان النـــاطق باسم الحـــزب .. بس انت النهـــاردة بتقـــول كلام غريب جـــدا .. لدرجـــة انى ابتديت اشك في حكمى القـــديم عليـــك ..

كـــــاف : انـــا ماقصرتش ابـــدا باسعاده البيـــــه .. بالعكس ، انا عملت العجب من يوم ما فلت من المخزن .. عملت اللى ما يعملوش حزب بأكمله .. واستطيع انى اقول ، بكل تواضع : انى انا السبب في انتشالكم من المخزن .. وانا جايب معايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجى .. ونظرة واحدة منكم عليها .. تثبت لكم ضخامة الجهـــد اللى بذلته من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : مافيش في الجـــرايد اخبـــار عن البورصة .. ؟

كـــــاف : (متحاشـــيا الاجـــابة من الســـؤال) كان اول موضـــوع كتبتـــه بعنـــوان « اضيئوا المخـــازن رحمة بالمخزونين » (ويلوح بصحيفة بيمينهـــا) كنت ادركت بذكائى الفنى والعلمى .. وبالتجربة الشخصية .. ان كل مخزن يصلحوا الكهرباء فيه يفتحوا شباكه عفـــوا .. فلمسكت بتلابيب التجربة.. واسمحولى اسالكم وجاوبونى بصراحة .. هما مش صلحوا الـــكهرباء في مخزنـــكم النهـــاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمع لى يا اخ كاف .. انت بتثير اعصابى بكلامك عن المخـــازن ..

كـــــاف : انا اثرت زوابع صحيفة يا حضرات الســـادة .. ماسيبتش هرم مادخلتش منـــه .. هيجت العـــالم من اجل قضيتكم .. خـــدوا اقـــروا (ويـــوزع الصـــحف على التماثيل من خـــــلال القضبان وهـــــو يعلن ويـــردد عنـــاوين الموضوعات ويشير لهـــذا عن موضـــوع ما يقـــرا بحيـــوية شديدة .. وتنتشر الصـــحف بين ايـــدى التماثيل) .

كـــــاف : اقـــرا ياباشـــا الموضوع ده .. اين ذهب الجنتلمان .. يا لضيعة المجتمع بغير جنتلمـــان .. « عنـــدك في الصفحة التانية يا ســـعادة البيـــه .. » قاف باشا مظـــلوم .. مظـــلوم .. لم يقتـــل العشرين فلاحـــا .. وانما قتلهم رجـــاله .. بص شـــوف .. لم يجمع الملايين .. الا بســـبب حبه للعمـــال والفلاحين » .. اقرا ياباشا الموضوع ده .

التمثال الثانى : انا مش فاهم حـــاجة من القضية دى كلهـــا .. (الى تمثـــال جيم باشا) معاليك فاهم حـــاجة .. ؟

ت. ميمباشا : قد تجلو مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الغموض .

ت.السيدة(١) : (الى كاف) مانشروش خبر سرقة عربيتنا الكاديلاك الجديدة ؟

كـــاف (متخذا هيئة الخطيب ابهـا السـادة) .. لســوف تعود أســماؤكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد ان لحقتكم الاهانة بخزتكم ســنوات . ستزول كلمــات ، وتعود كلمــات للظهور .. ستعلو اصواتكم من جديد . امنحونى ثقتكم .. واجعلونى لســانكم النــاطق باسمكم جميعــا .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلنعلنها ثورة .. لتعرف فى التــاريخ باسم « ثورة التماثيل » .

(وتمــر برهـــة صــمت)

التمثال الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهمت كلمـــة واحـــدة من الراجـــل ده .
(ويسمع لغط شديد يقترب بالتدريج .. فيستلفت انتبـــاه التماثيل ، يفكر كاف فى القــرار .. ويبــدو انــه على علم بكل ما يجــرى) .

التمــاثيل : ايه الهيصــة دى .. ؟

كـــاف : (وهو يستعد للفرار) دى جماهير التحالف ..

ت.ميم باشا : جمــاهير ايــه .. ؟

التمثال الرابع : وايــه التحالف ده .. ؟

الثـــانى : التحالف ضــد مين .. ؟

الثـالث : انــا ما اعرفش غير الحلفــاء ..

كـــاف : انــا لازم امشى من هنــا قبل ما يوصلوا .. كانوا هيقتلونى عند مخـــزن الزمالك .. (ويبتعد متجهــا الى يمين المسرح) واتطمنوا .. هاعمل جهدى لفتح البــاب .. (ويختفى .. بينمــا تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس.. بينهم عمــال وفلاحون وبائعون جوالون وافندية .. هم باختصار نمــوذج ركاب احــد اتوبيســات القاهرة .. وينضم اليهم خــلال الدقائق التــالية عدد من الطلبة .. والمجموعة يقودها حسان ، وبجانبهم عبد الســـميع اللبــــان) .

ت.السيدة(١) : تحالف ايــه .. ؟ ! دول الرعاع .

الخامس : (ساخرا) باســــلام ع التحالف .

ت.السيدة(٢) : (مرتعبة (دا اكيــد تحــالف ضــدنا ..
(مجموعة التماثيل تلتم ، وتتراجــع بظهرها فى خــوف مع تقـــدم مجموعة النـــاس) .

حســان : (هاتفا فى مجموعة الناس) اهم قدامكم اهم .. المهــدة كلها .. بصـــوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس .. واحــكموا بنفســـكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. اوعى يغركم انهــم بيتحركوا .. وبيتكلموا زى البنى آدمين.. أنا عارفهم واحــد واحــد .. عشرين ســنة فى مهــدتى ..
(مجموعة الناس تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقــرب مكان من مجموعة التماثيل ليتسلى لهم الحملقــة فيهم من خــلال القضبان) .

التمثال الاول : (الى تمثال ميم باشا) هو دا خـدامك اللى اهانى وقفل علينا البـاب ..

ت. ميم : (يحـدث فى وجـه حسان) مستحيل ..

حسـان : (ملاحقـا مجموعة اناس بصيحاته) شايفين التمثال التخين ده يا افنـدية هوا سـبب المصيبة كلهـا .. اتحـرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..

كان بيبص ناحية البـاب ، راح ملفوت ناحيـة الشـباك .. وانا مصدقتش نفسى .. قلت انى باخـرف ..

(وجوه مجموعة النـاس تحملق فى حسان فى غير اقتناع ، وباشفاق ، وقد تسمع بين النـاس ضحكات خفيفة) انتم مش مصدقين .. ؟! .. باين عليـكم مش مصـدقين ..

شـاب (١) : (من مجموعة الناس) هما لابسين طرابيش ليـه .. انا اشـهد بان الناس مابيلبسوش طرابيش .. (ضحكات بين الناس) .

حسـان : (مواجهـا الناس) انتـم بتضحـكوا .. ! ؟ .. ايـه اللى بيضحككم..؟ انا جـايكم علشـان تنجدونى تقـوموا تضحكوا .. ؟ دى مصـيبة كبيرة يا عالم .. والضـحك مش دواها .. اللى انتم شايفينهم دول كانـوا تماثيل .. والشـياطين لبستهم ، خلتهم اتحركوا .. وها ناويين يهـربوا ويضيعوا فى شـوارع البـلد .. شوفوا ايـه اللى حيحصل لو الشياطين طاحت فى البـلد ..

شـاب (١) : لازم ناويين يهربوا من هنـا ع المتحف .. (وتعلو الضـحكات) .

ت. السيدة(١) : (صـارخة) فجـر ..

الرجل المهزار : التماثيل ما بتشمتش وتقـول : فجـر .. (ضحكات) .

ت. ميـم : امسكى اعصـابك يا نون .. ما يصحش اعصابنا تفلت قـدام النوعيـة دى من الناس .

ت. السيدة(١) : رعاع .. كنت دايمـا باحـذرك من الرعاع .. وكتير نصـحتك بعمـل القوانين اللى تلزمهم حـدودهم .. قلت لى : علشان كـده بالذات دخلت الوزارة .. فين هيـه القـوانين .. ؟
(مجموعة الناس ترهف الاسماع لالتقـاط ما يقـال داخـل الحديقـة) .

بائع متجول : (الى جـاره الافنـدى) يعنى ايـه الرعاع .. ؟

الافنـدى : يعنى .. الغـوغاء .. والدهمـاء ..

البائع المتجول : لا يا شـيخ .. دانـا والله افتكرتهـا بالشتم ..

التمثال الثانى : (الى ميم باشا) اسمح لى يا معالى الباشا .. انى امـسح يدى فى يدك .. فيما يتعلق بهذه القـوانين ..

الثالث : انا خايف لاموت قبل ما افهم شوية من اللى بيحصل هنـا ..

الخـامس : (صارخا فى مجموعة الناس) يالللا امشوا بعيـد ..

شـــاب (٢) : مش هتلاقى بعيد فرجة زى دى .. (ضحكات)

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجلجـــــاد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مش ناس .. اقصد ناس ولا تماثيـل ..
(ذهلت التماثيل) ماذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مؤاخذة يعنى ، حنرجعكم
المخـــزن ..

التمثال الاول : لقد افلت زمام الناس منا يا باشا ..

الشاب ١(١): (الى جاره) انت سمعت اللى سمعته .. دا بيقـول له يا باشا ..

الرجل المهزار: (بطريقة اولاد البلد) باباشا .. باباشا (ضحكات) .

ت. ميـم : دلوقتى المسائل انضحت قدامى تماما .. دول بالتعاون مع خدامينا ، همـا
وراء كـل اللى حصل لنـا ..

التمثال الاول : ولسوف نقتل الخـدم .. كل الخـدم ..
(صخب احتاج بين الناس)

الرابــع : الحمــد لله انهم سابونا احيــاء ..

حســـان : (الى عبد السميع) انت مش مصدقنى يا عبد الســميع ... لســـــه مش
مصـــــدق .. ؟ !

عبد السميع : (فى تردد وهـــو اقرب الى التصديق) انا اتصلت بالمصـــلحة زى ما قلت لى..
ووعدونى يبعتوا مفتشين ..

حســـان : (الى مجمــوعة النـــاس) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقتوش .. مابتتكلموش
ليـــه .. ماتنطقـــوا ..

صـــوت (١) : حكاية غريبـــة .. زى حكايات الف ليـــلة .

صـــوت (٢) : دول عايزين يقتلوا الخـــــدامين ..

صـــوت (٣) : حاجــة تحير .. لمـا ربنـا يسخط البنى ادم يعمله تمثال .. انمـا يسخط
التمثال يعمله بنى آدم .. (ويستمر اللغط برهة) .

حســـان : (محدثا نفسه فى شـعور بالضياع) معقول ان الواحـــــد يشوف كوابيس
وهو صاحى وفى عز النهــار ...

(ويبرز شاب جاد من بين المجموعة فينتبه اليه الناس) .

الشاب الجاد : (فى هدوء تام) ايهــا الاخوة .. استمعوا الى .. (جميع الانظـــــار من
الجانبين تتجه اليه) .. احنا قـــدام خطـــر حقيقى .. والراجل ده ، عم
حسـان ، مابيكدبش .. انا مصـــدقه ..

حســـان : الله يعمر بيتـــك يا شـــيخ ..

الشاب الجاد : (مستطردا فى نفس الهـــدوء) النماذج اللى قدامكم دى .. مش ناس ..
دول تماثيل .. (استياء عام بين التماثيل) واللى حصل هنا ، حصـــــل
فى مخـــازن تانية فى البـــلد .. واللى بيعرف يقرا منـــكم ، ضرورى حس

بعدد من رؤوس التماثيل بتبص عليه من خلال السطور ، وهيه مطلعة لسنتها .. ودا معناه ان فيه تماثيل اصبحت بتشاركنا حياتنا فعلا. وليه صديق رجع امبارح بس من الريف ، حكالى ان فيه تماثيل بتشبه الناس ظهرت فى بعض القرى والبلاد الصغيرة .. وابتدت تطارد الفلاحين فى الغيطان . وتولع الحرايق فى المصانع .. علشان تنشر الرعب والجوع ، وتهز الثقة العامة بالنفس .. وفى التاريخ شواهد كثيرة على ان دا ممكن يحصل . فبعد كل انتصار تحققه الفئات الكادحة من الناس ، تظهر شوية تماثيل زى دول ، وتحاول توقف عجلة الزمن .. وترجعها لورا .. وتطلع حقدها التماثيلى على الناس ..

(سكته .. ثم يضيف فى نفس الهدوء) علشان كده انا مصدق عم حسان .. وحاروح اقف ع البوابة وحامنع اى تمثال من دول يخرج من هنا مستحيل اسيب عشرين سنة من اعمارنا تروح هدر ..

(التماثيل يتبادلون النظرات المذهولة .. وقد تملكها الخوف) .

(الشاب الجاد يخطو فى هدوء شديد متجها على البوابة ، وعيناه على التماثيل . ويقف امام البوابة فى صلابة .. ويلحق به حسان مسرورا بالنتيجة ، ثم عبد السميع جارا دراجته حيث يلقى بها فى مكان قريب) .

ت.السيدة(٢) : (فى يأس) الظاهر انى عمرى ماحاطلع من هنا .. (وتنحط على دكة حسان) .

(مجموعة الناس تتبادل النظرات ، كانما تتشاور بالنظر .. ثم يتحرك رجل ، فرجل ، فامراة .. لينضموا الى حراس البوابة .. ثم يتزايد عدد المنضمين اليهم بالتدريج ، حتى لا يبقى رجل واحد لم ينضم اليهم ، ويتجمد المشهد برهة ، ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جدا .. كانما كان يتمنى لو ينتظر نهاية اخرى ..) .

ستار

* * *

المكتبة العربية :

محمد مندور .. وتنظير النقد العربي

تاليف : د. محمد برادة

عرض : د. أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظير النقد العربى » وقد صدرت عن دار الاداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراسة قد اعدت اولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهاية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت اشراف البروفيسور اندريه ميكيل استاذ كرسى الادب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كليلة ودمنة » الى الفرنسية وصاحب الدراسات المشهورة عن « الجغرافيا الانسانية عند العرب » و « سبع حكايات من الف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بدر شاكر السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضارة الاسلام » وغيرها من الدراسات الثرية التى قدمها ومازال يقدمها اندريه ميكيل فى حلقات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هذا العام عن : « مجنون ليلى اعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ؛ لويس اراجون فى الأدب الفرنسى الحديث » .

وقد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه اطروحته من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست بالميسورة فى ذاتها ولا بالمحببة الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الاعمال التى يتقدم بها أصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس اصحابها آثار فترة المعاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجدون عادة « شهية مفتوحة » لاعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشعور يقف دون شك وراء مئات من الأعمال الجادة التى كتبت عن ادبنا العربى بلغات اجنبية ولم تواتِ أصحابها عزيمة الدكتور برادة فى اعادة المغامرة من جديد وهو يستحق الثناء من أجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعا للكثيرين منا الى طرق ابواب هذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات اجنبية .

على أن قيـــام المؤلف بالترجمـــة يترك من زاوية أخرى « بصمات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص فى المصطلح النقـــدى عنـــد الدكتور برادة ، لقـــد ظل فى كثير من الأحيـــان موزع العينين بين المصطلح الفرنسى الذى عايشـه وعاناه وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربى الذى يريد أن ينقل اليـــه فكرته وهو مصطلح غير موجود فى كثير من الأحايين نتيجة للحداثة النسبية للدراسات النقـدية عنـدنا ولعـــدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن اجل هذا كان « المترجم » يضطر فى كثير من الأحايين الى نحت مصطلحات على صـــيغ تبـدو غريبـــة بعض الشىء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معهـــا الى هوامش تفســـيرية لكى تردها الى جذورها فى الفرنسية أو الى تبرير لغوى لصيغتها فى العربية ، واذا قرانـــا مثلا هذه الفقرة فى ص ١٦ : « اذا أبعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « **الخلص** » وهو ابعاد يفرض نفســه على الأقل بسبب عدم توفر هـــذا الاتجـــاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله **للتاريخانية** فان الاتجاه الحديث الذى تعرض **للمثاقفة** هو ما يتيح لنا تتبع مسار اشـكالية النقد العربى المعاصر » فلابـــد أن يلفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « المثاقفة » وقـــد نتحدث عن نزعة تاريخيـــة أو تاريخية أو غيرها من الصيغ التى تقرها قواعـــد « النسب » من مادة تاريخ فى العربية ، أما « المثاقفة » Aceulturation وهى مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطـــاء فى الثقافة فلا اعتقد انها هى التى يريد الباحث التحدث عنها هنا ، وبنفس الطريقـــة يقف القارىء العربى عنـــد عبـــارات كثيرة مثلا فى ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق الى **الادلجة** ان يفلت من **ميكانيزم التكييف** » أو « لتسهيل ســيرورة التبرجز » ص ١٧٤ أو : « ايديولوجيا ليبرالية — قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارىء كثيرا أن يعرف أن « الأدلجة » قادمة من مصطلح Idealogisation ولـــو اســـتخدم المترجم « التنظير » أو كلمة تـــدور فى اطارها لبـــدا أقرب الى منطق اللغـــة العربية أما « ميكانيزم التيكيف » فهى امتداد وتزاوج فى وعى المؤلف المترجم للغة فكر بها وأخرى كتب بها ، والتعبير عن اضفاء روح الأسطورة على الأشياء Mystification بكلمة « اسطرة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر فى تقبل الآداب العربيـــة له والمؤلف نفسـه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء الى اعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته فى الغالب لا تنصب على طريقـــة صوغها اللغوى وانما تمتد الى الحقول التى يريد البحث أن يغطيها من خلال الاستخدام كأن يقول مثلا فى ص ١٧١ : « ففى هذه المرحلة اتخذت **الادلجة** طابع رفض التحليلات المتصلة **بواواليـــات** الهيمنة الأجنبية وعلائق الانتاج » .

ان هذه النقطة لا تقف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشــكل » وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربى » وهى تبــدأ « بالتوصيل » لقارىء يمتد على خريطــة واســعة وتختلف منابع الثقافة الأجنبية التى يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد فى النهاية غايته من الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومى والعالمى مصوغا فى لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور يرتبط الى حد ما بتقسيم الحياة السياسية فى مصر فى مرحلة الابداع النقدى عنــده من خلال ربطه بالنبض العام للطموح الســياسى لمفكرى الطليعة فيقف فى الفصل الاول الذى يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التأثرية » عنــد مسيرة تكوين مندور وكيف انه يتشرب خلال فترة تكوينـــه الأول ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربى الاسلامى التى كانت سائدة فى هذه الفترة ويشير الى ان طه حســين اعجب فى هــذه الفترة بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وانه نتيجة لذلك اقنعه بأن يواصل دراسته فى الآداب بعد ان كان قد أتم دراســته فى الحقوق وايد ترشيحه الى فرنسا ليعد رسالته لدكتوراه الدولة فى الآداب وهى الرسالة التى لم يقدر لها أن تعــد بسبب تنوع اهتمامات مندور الفنية والعلميــة والسياسية فى باريس فى الفترة الخصبة التى قضاها بها من ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها اهمية حاسمة فى تاريخ التكوين الثقافى لمندور وكانت فى ذاتها سنوات مخاض رهيبة عاشتها اوربا قبل الحرب العالميــة الثانية وتلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية فى كل اتجاه : مالارميه وبول فاليرى وبريتون وأرجون فى الشعر وهيمنجواى وسيلين ومالرو فى الرواية وباشلار وسارتر فى النقد الادبى . ولم يكن بامكان مندور فى هــذه الفترة الا ان يختار زاوية هادئة تستطيع عيناه من خلالها متابعة جزء من الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناســب وقــدرة وافد غريب على محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه النافذة هى جامعة السربون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا خيوط التطور المستقبلى بجذور الثقــافة ومن بين هؤلاء وقف مندور امام جوستاف لانسون وجورج دهاميل وقد ترجم للاول « منهج البحث فى اللغة والأدب » وللثانى « دفاع عن الأدب » وقــد كان من أثر هــذا الاتصال الفكرى ايمان مندور فى هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفقهها وقــد انعكس ذلك فى الدراسات التى نشرت له فى هذه الفترة بالمجلات الثقافيــة والتى جمعها فيما بعد فى « الميزان الجديد » وايمان مندور فى هذه الفترة بالمنهج اللغوى هو الذى يقرب بينه وبين النــاقد العربى عبــد القاهر الجرجانى وهو الذى يدفعه من الميزان الجديد الى رسالته عن « النقــد

المنهجي عند العرب » التي قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري » .

ولا تقف كتابات مندور في هذه المرحلة عند الدراسات الأدبية وانما تغطي ايضا حقل المقال السياسي ومنذ سنوات دراسة مندور في باريس وصوته يرتفع بالدفاع عن حق مصر في الغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته في صحيفة « المصري » في الأربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكي — ديمقراطي للأزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف في الفصل الثاني الذي عقده بعنوان « الحقل الادبي في مصر (١٩٣٦ — ١٩٥٢) » وهو فصل حاول فيه المؤلف اعادة الربط بين الحركات السياسية والانتاج الادبي في مصر منذ أوائل القرن العشرين وكيف ان نموذج مصطفى كامل الوطني الرومانسي واحمد لطفي السيد العقلاني الأرسطي يخلعان تأثيرهما على نمطين من الانتاج الروائي في هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة ثورة سنة ١٩١٩ الى الحرية لها اصداؤها في دعوة « جماعة الديوان » الى حرية الشعر ودعوات الحرية في النقد الأدبي والسياسي عند طه حسين وعلي عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذي لعبته جامعة القاهرة في هذه الفترة في توجيه مسار الثقافة (وهو يذكر مرتين على الأقل ان جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ ص ٧٦ و ٨٥ ، والواقع ان الجامعة المصرية افتتحت رسميا في ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨) والمؤلف من خلال تتبع للمبدعين وتيارات الابداع في هذه الفترة يقسم الأدباء الى « نقاد جامعيين وادباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهي تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بيير بورديو الذي وضعه في مقال له ودرس على اساسه « حقل السلطة والحقل الثقافي » في فرنسا في القرن التاسع عشر وظهر في باريس سنة ١٩٧١ في فترة اعداد المؤلف لرسالته ولم يستطع الافلات من جاذبيته مع ان تطبيقه على حقل الأدب في مصر في هذه الفترة لا يخلو من تعسف ولو ان المؤلف كان قد تحرك من داخل الفترة التي يدرسها ووضع قلمه في مدادها لكانت تقسيماته اكثر طبيعية ، وينتهي المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مثقفا عضويا » « لا مثقفا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسهامه الفعلي في المعارك التي خاضتها الامة ، وان كان يلاحظ مع جاك بيرك ان الانتماء العضوي في هذه الفترة لم يكن انتماء لفئة واحدة وانما لمجموعة من الفئات تلتقي في « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التي طغت فيها اهتمامات مندور السياسية على اهتماماته النقدية والتي امتدت من ١٩٤٤ الى ١٩٥٢ تركت اثرها على مندور الناقد من خلال ايمانه بضرورة « التنظير والتفكير المذهبي » في الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلي » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور فى الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهى الفترة التى كانت تعد ازمة بين السياسى والناقد فى شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسى قليلا بعد قيام ثورة يوليو واصدر كتيبا عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الغاء الأحزاب وتولى الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية الغى دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذى عاد الى ميدان النقد الأدبى من خلال تدريسه فى معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية فى الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه فى هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة اقل وفى مجال الشعر صدرت له دراسات قصيرة عن المازنى ومطران وصبرى وولى الدين والشعر المصرى بعد شوقى ومسرح شوقى ومسرح عزيز اباظة وصدر له كذلك فى المسرح ، دراسات عن المسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تتسم فى معظمها بطابع القراءة التحليلية التى تعد امتدادا لنقده النصوص الذى كان مندور قد دعا اليه من قبل ، لكنه اضاف الى هذا الطابع فى هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعى السياسى ونزوعه الى ما كان يعبر عنه احيانا بالواقعية الاشتراكية ولا شك ان الزيارة التى قام بها مندور للاتحاد السوفيتى ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما اشار بنفسه اثر فى لفت نظره الى زوايا جديدة فى التاثير على حركة الابداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التى انتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفى عند مندور رافدا هاما من روافد ابداعه فى النقد المسرحى على نحو خاص — ومن هذه الزاوية يعد مندور واحدا من آبرز من تصدى من الجامعيين فى جيله لمتابعة الحركة الادبية وهى مهمة يجد الجامعيون فى كل العصور قدرا غير قليل من الحرج فى الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تجنح الى الثبات والأناة واعطاء الظاهرة الوقت الذى تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين ان طبيعة المتابعة الصحفية هى السرعة فى التغطية قبل ان يخفت صدى الأحداث او يقل الاهتمام بها . واحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر الميسور دائما .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات أن يغطى قضايا تتصل بمسرح شوقى واباظة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءا من محاضرات السوربون فى الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التى اكتسبتها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل فى نقده لنعمان عاشور عندما استخدم فى نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسى يعنى العرض المسرحى لقضية من القضايا الاجتماعية .

فى الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الادب » ونظرية النقد فى فكر مندور ويشير بصفة خاصة الى التحول الذى طرا على منهجه فى المرحلة الأخيرة عندما اصبح يتهم من رشاد رشدى فى بداية الستينات بأنه اصبح ينحاز الى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل ان كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتى بدءا من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطا مذهبيا أم أن « افتتاحياته » لهذه المجلة لم يكن اكثر من اداء وظيفى ، ويرى المؤلف ان نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءا من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « ياويل أدب بعده شىء غير الحياة » والانتهاء الى أن « الادب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهموس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكى التقليدى للأدب عند العرب وبالاقتراب من المفهوم الانسانى للأدب لكنه فى الوقت ذاته « اقتراب تلفيقى » يحاول ان يعبر عن الفترة الثقافية التى كان يحياها مندور .

اما نظرية مندور فى النقد فهى تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتمثل فى ان « الأدب فن لغوى » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول الى « علم » كما كان يسعى نقاد القرن التاسع عشر فى أوربا ولكنه مع ذلك يستعين بحصاد العلوم الأخرى — والدعامة الثانية للنظرية هى اعتمادها على المنهج الارسطى فى التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثغرات ، ثم تأتى النزعة الايديولوجية التى كان المؤلف قد حاول جاهدا على امتداد العمل كله تتبع خيوطها .

ان دراسة الدكتور محمد برادة عن تنظير النقد العربى عند محمد مندور تمتد على محور زمنى واسع وتحاول ان تلم بأطراف قضايا سياسية معقدة ووسائل فنية تتنوع بتنوع ما عرف الادب العربى من روافد قديمة او ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقا لتطور النقد العربى ولقد نجحت من خلال ذلك كله ان تثير اسئلة جيدة وان تقدم بعض المحاولات الجادة للاجابة عنها .

د. احمد درويش

حوار مع إميل حبيبي

حول الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

أجرت الحوار : منى أنيس

فى هذا الحديث الذى اجريناه مـع اميل حبيبى صـاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل ــ كما تصورها المؤلف ، ولكن يجب الا ننسى ان رؤيته ، وان كانت احد العناصر الداخلة فى العمل الادبى ، الا أن العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، او مجموع العناصر الداخلة فى تكوينـه . ان « الوقائع الغريبـة فى اختفاء سـعيد ابى النحس المتشائل » ، شأنها شأن اى فن عظيم ، هى محصلة اخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطأ الفادح محاولة اختزاله الى هذا العنصر او ذاك ، او البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . ان هذا الحديث ، الذى نقدمه للقارىء ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب أن يتم وفقا للمعايير العلمية فى تناول النص الادبى ونفض مغاليقه ، وهـذه مهمة اكبر وأعتقد كثيرا من أن تتسع لها صفحات قليلة .

* انت تكتب القصـة منذ الأربعينيات ، فلمـاذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتى تصـور تجربة العـرب داخل اسرائيل الا فى السبعينيات ؟

**** اعتقد ان « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيرا عن نضوج تجربة معينة ، وهى تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموما ... تجربة حياتنا داخل اسرائيل .**

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو انها نضجت نضوجا لا بأس به فى وجدانى فخرجت من تلقاء نفسها تعبيرا عن هـذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها الا من عايشها . وما كان من الممكن صدور هذا العمل الا بعد نضوج التجربة ومرور وقت مقبول ومعقول عليها .

الكتـــابة عن مرحلة لا تأتى خلال المرحلة ، وانما تأتى — ان أردنا العمق — بعد انتهاء المرحلة .

مثلا . . . فى أثناء الاحتلال النازى لم يكتب الأدب المعبر عن هـــذه التجربة ، وانما كتب فيما بعد ؛ الأعمال الناضجة عن الحرب العـــالمية الثانية لم تكتب أثناء الحرب وانما الآن . فى اعتقادى ان هذا هو الأمر الطبيعى .

أود أن أبدى ملاحظة اخرى وهى أن عـــددا من النقاد والمبدعين حاول أن يربط بين نضوج العمل الفنى والأدبى ونضوج الكاتب من حيث العمر . انا لا أوافق على هـــذا . نضوج العمـــل الأدبى برأيى يرتبط بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التى أراد الكاتب ان يعبر عنها ؛ وكم من كتاب عباقرة كتبوا أعمالا خالدة بحق وهم فى شرخ الشباب .

كتابة الوقائع الغريبة :

* هل اتخذت قرارا واعيا بالبدء فى كتابة الوقائع الغريبـــة لدى احساسك بنضوج التجربة التى تريد التعبير عنها ؟

** شرعت فى كتابة فصل فكرت فى البداية أنه قصـــة قصيرة ، ولكنى استرسلت فى كتابة ما أصبح فيما بعـــد الفصـــل الأول من الوقائع الغريبة . كان قصدى بالطبع هو ان أكتب التجربة التى حاولت مرارا أن أكتبها فى السابق . واذكر اننى فى الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان « السلطعون » ، وانا اعتز بهذه القصة جدا رغم اننى وصلت فيها لنتيجة عجيبة غريبة هى انه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقـــد عدت الى هذا التفكير الى حد ما فى « الوقائع الغريبة » حين صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل عن الجلوس على الخازوق ولو ربع خازوق . . . ولو نصف خازوق ، ثلاثة ارباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلنى . فلما أنهيت كتابه الفصل الأول شعرت اننى دخلت فى الطريق الصـــحيح . كثيرا ما اقرر أن أكتب عملا أدبيـــا

فأكتب ، ولكنى اشـــعر اننى لم اجد المفتاح . الفصل الأول ......
وربما الجملة الأولى هى بالنسـبة لى المفتاح . ولنعمم ونقول اذا دخلت فى الفصل الأول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شىء يوقفنى عن الاسـتمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما احسسـت أننى دخلت فى الطريق السـوى توقفت عن الكتابة ، واخذت اجمع ما اريد من حقائق مع التواريخ من اعداد جريدة الاتحــاد منذ صدورها فى دولة اسرائيل حتى تلك الأيام التى كنت اكتب فيهــا .

* متى كان هذا التاريخ ؟

** بدات الكتابة عام ١٩٧١ وانهيتها عام ١٩٧٤

* هل يمكن ان تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسـه حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

** المخطوطة الأصلية للقصة اطول من القصـة كما صدرت ثلاثة مرات . كان على أن اقطع من لحمى .

* كيف ؟

** قيض لى فى المتشـائل أن أجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان ادعوهم لأقرأ عليهم المخطوطة وأسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة » كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرأ كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم أعود الى الصياغة والاقتطاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم ان يتكلموا بصراحة تامة . ولكن حينما كنت أشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

مما لا شـك فيه أن تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة ـــ وانا الذى أحارب المقــالات الطويلة وأكره الكاتب على أن يوجـــز ويقطع من كتابته ، واقوم انا مرات بالغـــاء أجزاء من هذا المقال ، أو حتى من قصـة تأتينا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسـهل الهوان عليـــه
مـــا لجـــــــرح بميت ايـــــلام
وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صـــار ميتا .

* ماذا عن المـــادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

** المعلومات التى جمعتها معلومات قيمة مازلت احتفظ بهـــا حتى الآن . ولكن اغلبها لم يدخل العمل . هناك شىء يعرفه رفاقى وهو أننى أهملت فى قصـة « الوقائع الغريبة » المعلم الأســـاسى فى حيـــاة الجماهير

العربية فى اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . فى هـذا الاطار وفى هـذا الأسلوب لم أستطع ان ادخل المجزرة ، لأنها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من الفكرة التى قررت أن اعرضها ، وهى فكرة الاتكالية والوهم بوجود طريق اقصر واخف كلفه .

* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب فى اسرائيل ولكنها دخلت فى نسيج العمل فى شكله النهائى ؟

** فى عام ١٩٧١ كنت فى المـانيا الديمقراطية وسمعت بما حدث فى السودان فى اعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قـد استشهد فى العراق من قبـل ، وكانت مذابح الشيوعيين فى أندونيسيا ، وها هى المشانق فى السودان . انعكست على نفسى ... ولا شعوريا خرجت معى قطعة كتابية أسميتها « الصمت » . أهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤ وانا اكتب « الوقائع الغريبة » فى شكلها الأخير ، فأدخلتها بحيث لا يشعر احد بادخالها . هذه القطعة هى الحديث الذى يدور بين الطنطورية وابنها على شاطىء الطنطورة المهجور حيث تخاطبه الأم :

ـ « الناس لا يتحملون ما انت مقدم عليه .

ـ سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن أنفسهم .

ـ ولدى ، ولدى .

ـ أماه .. أماه ، حتى متى ننتظر برعمه الزنابق ؟

ـ لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

ـ متى يحين الحصاد ؟

ـ تحمل !

ـ تحملت عمرى » .

* ماذا عن الاسلوب الذى تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

** لا يمكن فصـل العمل الأدبى الذى يستحق هـذا الاسم عن ادوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالأسلوب . وأنا اخـذ على العديد من الكتاب العرب ـ وخصوصا الفلسطينيين ـ أنهم لا ينتبهون الى أن أحد مقومات العمل الأدبى ، الذى اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان مضمونه ، هو الأسلوب والصناعة .

مثلا فى فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتمد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ..،. بعد الموهبة من الضرورى اخراجهـا ، وبعد الاسترسال الصادق من الضرورى الانتباه الى الذوق .

نحن اخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالأسلوب دون المضمون . ولكن هـذا لا يعنى ان الأسلوب غير مهم . الأسلوب الذى يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب التراثية المتوارثة . وحين نقول المتوارثة نعنى بذلك أن الأجيال التى سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققه تراثنا من منجزات هى أحـد المنجزات الانسانية الهـامة . ان العناية بالاسلوب فى النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والأسـلوب الذى يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

* كيف امكن فى خضم مشاغلك السياسية العـديدة افراد الوقت اللازم لعمل كالوقائع الغريبة ؟

** فى اثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذى كان من الصعب على حزبى ان يقبله وهو أن استقيل من البرلـان لاتفرغ للعمل الأدبى .

جاءت اسـتقالتى عام ١٩٧٢ واثارت مختلف الأقاويل ، وكان من الضرورى أن يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لمـاذا جاء هذا الأمر — الذى هو بطلبى وبالحاح منى .

الأمر الغريب هو اننى قعدت بعد استقالتى — بموافقة الحزب — ثلاثة اشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عمـلا يوميا ، ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفى اثناء ذلك انجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع ان يكون سجلا تاريخيا لموبقات الحكم الاسرائيلى .

* أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » فى الأدب العربى الحديث ، والام تعزى هذا التميز ؟

** اجمل فهمى لمـا يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — فى رأيى — يتميز بامرين :

— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضـوج هذه التجربة. وبمفهوم محدد فالعمل لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى فى وطنه ـ ذلك الذى أصبح دولة اسرائيل ، وانما ـ وهذا طبيعى ـ هى أيضا تجربة المـأساة الفلسطينية كلها .

ـ الأمر المتميز الثانى هو رغبتى فى الدفاع عن آصالة التراث العربى وحضاريته فى مواجهة الاعتداء . حتى نكون : علينا ـ وفى مواجهة التمييز ـ ان نكون متميزين ومتفوقين فى جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها فى عملى « الوقائع الغريبة » الذى كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشعب ، ولا بأس من القول بالتجربة الحضارية لشـعب لأن الكفاح ضـد الظلم هو أعلى مستويات الحضارة .

تم اجراء هذا الحوار فى لندن ـ ديسمبر ١٩٨٣

البريد الأدبي

تعقيب على مقال
الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. احمد حسين الصاوى

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان فى العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستماع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية (من اجل الاميين) ! ... الخ » .

ولقد أفرد النديم حقا فى صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التنكيت والتبكيت » التى أصدرها قبل الثورة العرابية ، و «الاستاذ» التى اصدرها بعد عشر سنوات منها . اما « الطائف » التى اصدرها لسانا للثوريين العرابيين فلم يحل بينه وبين استخدام العامية فيها الا احمد عرابى نفسه .

وكان النديم يقصد فعلا أن تكون فى صحفه مادة للاميين ، ولم يكن فى ذلك أى مفارقة . فلم يفترض النديم أن الاميين سوف « يقرءون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نسبة من يعرفون القراءة فى ذلك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة فى ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، اذ شاع بين المصريين — وبخاصة فى الريف — أن تتحلق الجماعة منهم حول قارىء واحد يسمعهم ما تضمنته الصحيفة ، لانهم أميون لا يستطيعون أن يقرءوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد — كما شهدت — انتشار هذه الظاهرة ، وبالذات قبل شيوع وسائل الاعلام المسموعة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها — متعلمين واميين — فى الحصول على ما يرغبون من مواد اعلامية ، وأثر «الترانزستور» الخطير فى ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذى فعل ذلك ، وانما فعله قبله يعقوب صنوع فى صحيفته الساخرة « ابو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الأمى المصرى بل وتحمسه للاستماع ، التى التفت اليها بذكاء كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستهما فى تحرير صحفهما، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان فى مصر اعلام مطبوع. ونلمس أثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية، عندما عرف المصريون لاول مرة الكلمة المطبوعة . فقد ادركت سلطات الحملة أن نسبة من يعرفون القراءة فى غاية الضآلة ، ولعلها ادركت

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون فى خشوع الى القارىء يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون فى شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والأساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الأولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها أفراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق «فى مفارق الطرق ورءوس العطف وأبواب المساجد ...» كما قال الجبرتى ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان (أى الى من يعرفون القراءة) . وكان الناس يقفون جماعات أمام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تضمنته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مزيج من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة أساليب التعبير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنبت الغريب من ألفاظها وغير الشائع من مترادفاتها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخص العادى الذى تعلم تعليما بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ أو يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة أو نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يحتل مكانا وسطا بين المستوى الرفيع والمستوى العامى . وكان عبد الله النديم يستخدم فى تعمد واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والعامى فى مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارىء أو مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد أكثر ما تمثل فى المواد الخبرية ، بما استقرت عليه من أساليب وأنماط مستحدثة كالجمل القصيرة والمقدمة البسيطة والعنوان الموجز النافذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية فى هذا التطوير وفى اثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الألفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على الألسن والأقلام .

وأفادت الاذاعة المسموعة والمرئية كثيرا من التطوير اللغوى الذى حملت عبئه الصحافة ، فبدأت من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تستأثر دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطعته الصحافة والاذاعة فى هذا الاتجاه حدثت عدة أخطاء وانحرافات عن سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

ثمرة الليمون العائدة

حوار مع عدلي رزق الله

اعداد : أحمد اسماعيل

وقف جوان ميرو الفنان الفرنسى المعاصر ذات يوم فى مرسمه مشدوها فزعا ، عندما راح أحد الرواد يحاول العبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تساعدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها » !

فاللوحة اذن هى « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسهام رفيع فى كشفها والتعرف عليها ، هى اللغة التى تواطأ عليها الناس منذ الخليقة ومنذ أن عرف الانسان ابجديتها المتمثلة فى عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها — هى حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و «السبيل الوجدانى» للادراك والتمثل . ولعل مسيرة « اللوحة » عبر التاريخ تكشف الى أى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عمق مقاومة الفن والانتصار على العدم والرغبة فى هتك اسرار الوجود. وعندما نتحدث عن اللوحة — المقاومة — ينتصب الواقع « الكابوس » أمام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمثول مؤلما — لأن المثول لا يعنى سوى الرضوخ والزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الانكسار الانسانى بعينه ، أما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجمالى على الورق ، هو الرفض والحلم فى آن واحد وهو الوردة فى صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى العائد من باريس بعد عشرة سنوات متصلة عدلى رزق الله متشحا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فماذا عن لوحة الفنان العائد .. وما هى رؤيته لواقعنا « الكابوس » وما هى « طريقته الوجدانية » فى البحث والكشف والتفرغ .

* قرن من الفن :

يصيح الفنان عدلى رزق‌الله « ان التفرغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمنذ بدات مسيرة الرعيل الأول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لأى خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. ماذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزدحمة والعامرة بالخطوط والالوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم الدائم حتى يقدر على ترك « بصمه » مميزة وسط آلاف البصمات النابضة فى تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحى الطاهر عبد الله متفرغا لقصته ، ساعيا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير امل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفه ، وعلى الشاطىء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميرو ، لأن الطبيب طبيب والسباك سباك والموظف موظف .. والفنان فنان !

* ولكن .. كيف يكون التفرغ فى بلادنا ؟

فى المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسئولية تفرغ الفنان ونشر انتاجه . وفى المجتمعات الراسمالية يتولى السوق تلك الدور — اما فى مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع اكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

وبالعودة الى الوراء .. يوم ان كان هناك نوع من المد الثورى ــ بشكل أو آخر ــ وهى سنوات الستينيات ، ولد نظام التفرغ لكى يقوم بدور ما فاعل على الساحة التشكيلية وبزغت أسماء واعمال آدم حسنين وجاذبية سرى وآخرين .

والآن .. وبعد سيطرة معلمى كليات الفنون ، وموظفى وزارة الثقافة على اللجان المسئولة يصيح الظرفاء ــ وانا منهم ــ « ان اللجان المسئولة مشغولة باعمال أخرى غير التفرغ ! » لأن التفرغ قضية الفنانوليسالمعلم .. اوالموظف.

وثمة مفارقة مضحكة حيث أبقت الدولة على نظام التفرغ بنفس مرتبات الستينيات (سبعون جنيها فى الشهر) الأمر الذى يضاعف من خسارة الفنان وقهره ومن هنا كان لابد من البحث عن بديل بعيدا عن الاجهزة الرسمية واللجان المسئولة حتى لا نخسر مرتين !

* وماذا عن الفن ؟

* كلما اقتربنا من البحر لتصويره ، لا نرى سوى الالوان الزرقاء المشوبة بالاخضرار تحت سماء عالية ، وصخور ورمال ملقاه ــ ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر باجسادنا ، وسبحنا فيه حتى البلل ، وتكسرت علينا اشعة الشمس ، نكون قد بلغنا « اللحظة الخاصة » ، لحظة الالتحام العنيف ، عندما تستحيل الحواس الى اعين بما فيها البصر وتصبح والبحر شيئا واحدا .. اننى ارسم هذه اللحظة الخاصة .. أرسم ما رأيته .. وما احسسته فى آن واحد .

انها اللحظات النادرة التى يبلغ فيها التحققالانسانىمداه، هى الحياة ذاتها ، وأنا اعمل على اصطياد هذه اللحظة وتثبيتها على سطح اللوحة .

ترى ما الذى يحدث عند تصوير انسان يموت عطشا فى صحراء قاحلة ؟ ثمة احتمالات عديدة لتصوير ذلك ــ فهناك الشمس الحارقة التى تملأ السطح ، وتلقى باشعتها على الرمال حتى نحس بالسخونة والتوهج ، وهناك الرجل الصغير تاكله الشمس .. ولا نكاد نلمسه ، اننا الآن نقترب من الرجل الصغير وقد تهدلت أعضاؤه والموت يزحف اليه ، وكلما ازددنا قربا من وجهه ، نرى المعاناه الهائلة مطبوعة على وجهه الظامىء ، وها هو الاقتراب اصبح وشيكا .. فالشفتين تشققتا بفعل العطش، والملامح مصلوبة على الجسد المتهالك ، والعطش يلقى بخطوطه الناشفة على قسمات الوجه ، وبذلك نستطيع تصوير العطش .

ولكننى عندما اصور العطش، سوف أرسم شيئا آخر !

سوف ارسم نقطتين من الماء على مقربة من ذلك الرجل الظامىء ــ نقطتين من الماء ليستا من مادة (يد ٢ أ) ، وليستا محايدتان ! نقطتين من الماء مفعمتين بالحياه ، ومملوتين بعطش الانسان ــ انه الانسان الذى عشته وتوحدت معه . نعم انا منحاز لطريقتى هذه ، فالمحاولات التى سبقتنى كان الفنان فيها متفرجا ، بينما ترانى فى قلب العمل ، اقتسم الحياة والعطش ، وابشر بالخروج الى عالم افضل .

* اللوحة طريق للمعرفة

اننى أرسم الآن

الرعشات الصغيرة تتسلل الى حواسى ، وهذا الوجع اللذيذ يتبع ألوانى . وها هو ايقاع الرعشة يعلو وينخفض طبقا لقانون الكشف والاكتشاف ثمة اشياء ادركها فى حينها ، تماما كما يحدث للمتلقى الايجابى عندما تفاجئه رعشات المعرفة ــ عندما يمسك بهذه « الطريقة الوجدانية » التى يتفرد بها الفن فى معرفة الأشياء ، هذه المعرفة التى تغوص فى قاع النفس ،

وتستحيل رصيدا مختزنا للعقل، وتدخـــل فى نسيج معــــارفنا السابقة .. هى البحث عمـا نعرف ولا نعرف ومن ثم يصبح الفن ضرورة حياتية .

* هوامش على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقــــة لاستشراف حاضر مغـاير سوى الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن فى مخيلتى الا عبر الرحيل !

لاننى لا أستطيع أن أرفض اوربا كلهـا ــ لان الرفض رد فعل ، وانا أكره ردود الافعال، لقد عرفت أن الفن الاوربى جزء من تاريخ الفن وليس الكل كما أرادوا لنـا أن نعرف ، تمــاما مثــل الفن المصرى القـــديم والقبطى والاسلامى وفنـــون آسيا وافريقيا .. وهنـــاك تعلمت أن العالمية اكذوبةكبرى،

وأن الغاء الآخرين واحـد من الفنون الاستعمارية التى بيعت لنــا ــ وفى قلب أوربا وعلى مائدة باريس الحـــافلة .. احسست أننى «ليمونه بنزهير»، تضيف مذاقها الخاص ومادتهـا النادرة ، لان الطبيعـة قـد لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم وجب اقتناؤها ، وشعرت اننى اجف وخشـــيت على ثمـرة الليمون أن تمنـع رحيقهـــا وعطائها ، وانها ســوف تفقد معناها بالتقادم وخلع الجـــذور وفقدان الذات والهــــوية ــ

واصبحت العودة شوقا وضرورة، واصبح الوطن اختيارا وعشقا، واجتاحنى حنين الرهبــــان لاديرتهم ــ فالرهبنة نظـــــام قبطى مصرى له ضرورته للفنان ايضا ــ ومن هنا جاءت العودة .. ومن هنا ايضا اطلقت دعوتى للتفــرغ .. والرهبنــة !

* .... فما العمل ؟

نعم .. هناك اثرياء فاسدون ومفسدون ، لهم ذوقهم الخاص ومفاهيمهم الرخيصة عن معنى الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء باعمالنا .. ولكننا نتوجــه الى القــادرين على شراء البســاط الارضى وجهــــاز التليفزيون ومجموعات الكراسى .. انــه التوجه بفرض التنوير وهــــو الدور المنوط .

بالاجهزة الاخرى غير الفنــان كالصحافة الملتزمة . ان لوحاتى فى بيوت عدد كبير من البســطاء وذوى المقدرات المعروفة أمثال صلاح عيسى وسليمان فيــــاض وشــوقى فهيم وعبد الفتـــاح الجمل ، وانا اذكرهم لاننـــا نعرفهم ــ هنـــاك أيضـــا « المستنسخ » الذى يعلقـــه الطالب فى حجرته والموظف فى مكتبه . لقــد تزوجت جنــونى منذ عودتى ، وســوف أواصل البحث عن جمهور جديد .

* جاليرهات مغلقــة !

منذ أن توقفت المحــاولة الجادة « جاليرى ٦٩ » التى

أشرف عليها الاديب نبيل نعوم والتى اشاد بها احمد بهاء الدين فى عموده الرفيع ، واستمرت لمدة عـــام ، والســـاحة التشكيلية تكاد تكون خــالية .. فهناك « كرمه » ولكنها مجهود فردى .. والسؤال متى يصبح لدينا « جاليرهات » ؟ .. يتحقق ذلك عندما يولد بيننا مجنــون يؤمن بالفكرة ، وكم تمنيت لــو يولد عشرات المجانين .. فمن غير المعقول أن نعتبر مدخــل احـــد المطـــاعم « جاليرى » او صالون ســيدة مشـــغولة بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد قاعات كئيبة تعمل على طــرد الجمهور وليس العكس!فالدولة عندما تقدم معرضـا ، لا نقرأ فى بطاقة الدعوه سوى اسم الوزير الذى « يتكرم » ويقص الشريط الحــريرى .. ولا افهــم معنى « التـــكرم » .. فاذا كــان « تكرما » على الفنـــان فهذه ماساة واذا كان « التكرم » على الجمهور فهذه لعنه !

لقد أصبحت معارض الدولة وسيلة للتضليل وكان الاسماء التى « تتكرم » هى عنـــاصر فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقــد قامت القاعات الرسمية بتحديد مدة خمسة عشر يوما على الاكثر لعرض لوحات الفنـــانين ،

ولا ندرى لماذا لا يستمر العرض اكثر من ذلك .. اننا نقرأ عن مسرحيات يتم عرضها بالسنين وأفلام تتجاوز الاسابيع والشهور..فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، اليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستقل عنها الفنان وينأى بنفسه وفنه عن حبائلها الوظيفية والروتينية !

* دعوة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مغالطة ، فالعائل الاول للفنان هو الجمهور وليست المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة فى الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل الجماهير قد باعتبيضا فاسدا ! والمسافة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالثقة لا تعكس سوى الثقة وخلق الذوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !

.... وكيف السبيل ؟

احلم بالعرض فى معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية احلم بالعرض فى مداخل المسارح والسينما والحدائق ، واحلم بصورى ومستنسخاتى فى البيوت والمكاتب وحوانط المدينة ، ولن يتأتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسب الحقيقى وليس ما تقدمه وزارة الثقافة وأجهزة الموظفين.

لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة فى غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع انها لا تساوى تكلفة العمل..فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تصبح الحركة ذاتية ومستقلة وندبه لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتبعية لن تخلق جمهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريحةلجمهورنا الكبير!

وكان مؤتمراً للابداع الحقيقي .. وليس إقليمياً

انتهت ايام المؤتمر الاول الذى اجتمع فيه اكثر من ٢٠٠ اديب مصرى على ارض اقليمية .. وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا ولو لم تنفذ منه واحدة من توصياته العديدة .. لا لأنه اتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى بكل ما يمثله من تأثير فعال ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم من مشاغل وهموم وآمال .. ولكن لأنه ايضا حسم النقاش نهائيا فى ثلاث قضايا هامة كانت مبعث تساؤل وحيرة من الكثيرين عن عطاء الحركة الادبية .. دور الثقافة الجماهيرية .. حقيقة الجامعات الاقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان المؤتمر الاول فى تاريخ الحركة الادبية الذى تبنى دعوة لقاء يجمع أدباء مصر .. رغم انه سبقته محاولات ماضية مثل المؤتمر الذى عقد فى عام ١٩٦٩ بمدينة الزقازيق فى محافظة الشرقية .. لأن هذا المؤتمر الاخير كان يقتصر فقط على الادباء الشبان .. وكانت له ظروف خاصة ولاهداف ايضا خاصة .. أما مؤتمرنا هذا فلم تفرضه ظروف معينة وليس له اغراض بذاتها . انما هو خالص لوجه الحركة الادبية وحدها وللمناقشة مشاكل الادباء .. او كما اوضح د . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية أن عقد هذا اللقاء لأدباء مصر فى الأقاليم كان لدراسة مشاكلهم وحلها وتحديد هوية الأدب المصرى المعاصر ومحاولة الوقوف على التنوع والثراء الذى يتمتع به هذا الأدب فى الوقت الحاضر والقاء الأضواء عليه ووضعه أمام الدارسين والنقاد وتدارس كل ما يعوق رسالتهم الأدبية .. فهو ببساطة استجابة للحركة الادبية المنتشرة فى سائر أقاليم مصر التى تتجسد فى كتابات « الماستر » التى لم تعد ظاهرة ادبية بل هى واقع حقيقى لا تخلو منه اى محافظة الآن .. فهناك حركة أدبية جديدة .. وحساسية أدبية جديدة تعبر عن نفسها على طول أقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكلمات تقدم له أو ترحب به سواء من د . يحيى شاهين رئيس جامعة المنيا باعتباره رئيس شرف المؤتمر أو من د . شوقى ضيف رئيس المؤتمر أو من د . احمد هيكل بصفته الشخصية .. أو من اللواء صلاح الدين ابراهيم محافظ المنيا .. ود . عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب ود . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .. تلاه توزيع شهادات تقديرية لرواد الآداب فى الأقاليم سواء من الذين رحلوا عن عالمنا .. او لهؤلاء الذين اعطوا فى ظل ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك للذين مازالوا يعطون رغم جحود وسائل وطرق التكريم لهم او غيبوبة اجهزة الاعلام ومسئوليتها عنهم .. ولو أن هذا المؤتمر نفسه نسى الكثيرين والعديدين كذلك .. ولكن عذره كما حاول أن يبرره د . شوقى ضيف هو أن يتركو للسنوات القادمة من تكرمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة النشر الى اتحاد الكتاب الى النوادى الأدبية الى غيرها ..

فتركز دور النشر في القاهرة والاسكندرية فقط أوجد ولم يخل الأمر في هذا الاجتماع الذى استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للادباء أنفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على السنتهم واهانتها في مؤتمر يضم الفئة الوحيدة التى ادواتها هى اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وانه اذا كنا احيانا نختلق العذر للآخرين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو عذر هؤلاء الأدباء فى ضعف لغتهم وهى صنعتهم .

وانتهى الاجتماع بتكوين اللجان وهى لجنة الشعر ومقررها د. أنس داود ولجنة القصة ومقررها الاديبعبد العال الحمامصى . والأستاذة سميحة غالب للجنة النشر والمجلات الأدبية والأستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الاقليمية وللجنة نوادى الأدب الناقد محمد السيد عيد والناقد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادى والشاعر فؤاد حجاج للجنة الأدب الشعبى .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع أعضائها ومقررها فى مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحى القصور التى تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التى يرون انها تساهم فى حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تماما أن نتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثمانى التى بدأت معا وانتهت معا فى وقت واحد .. خاصة ان ادارة المؤتمر لم تحاول ان توزع علينا محاضر بطبيعة المناقشات التى دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التى تؤخذ على هذا المؤتمر .. فان محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوبتها يتعذر علينا .. الا اننا سنحاول أن نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الادبية ناقشت سميحة غالب وبقية الاعضاء كيفية رفع المعاناة الكبرى عن أدباء الاقاليم فى النشر وطرق توصيل أدبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال اجهزة الاعلام المختلفة من برامج ادبية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون ومن صفحات ادبية بالجرائد والمجلات اليومية والاسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الادبية مثل الثقافة الجديدة التى تصدرها الثقافة الجماهيرية ومجلة القصة التى يصدرها نادى القصة بالقاهرة بالتعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح ابوابها وصفحاتها بديلين أمام الادباء فى تلك النشرات والكتابات التى تسمى « بالماستر » والتى تمثل قمة المعاناة التى يعيشها الادباء فى الاقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلمتهم وابداعهم للجمهور .. اليحد اقتطاعهم من قوت يومهم مهما ضؤل لينشروا على حسابهم عصارة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذى وصل ببعض النقاد والمفكرين الى ان ينظروا لهذه المطبوعات على انها خى ادانة للحركة الادبية .

وتبلغ المأساة مع كتابات الماستر للقمة عندما يكشف بعضهم كيف انه فى الوقت الذى لا يجد فيه الاديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بأجهزتها المختلفة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الادبية والمجلات على عدد من الاسماء المعينة ولاسباب خاصة .. الا مثل هذه المطبوعات الهزيلة السيئة من ناحية الشكل والاخراج والامكانات فى محاولة مستميتة ويائسة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا باديبها عضوا فيه .. فهو ينظر اليها بترفع دون اية محاولة لعلاج المشكلة او تقييمها .

وتشعبت موضوعات المناقشة الى اسئلة عن لماذا لم يتم تمثيل الاسكندرية فى المؤتمر تمثيلا رسميا واقتصر الامر على دعوة الشاعر عبد العليم القبانى والقاص رجب سعد السيد .. وأسئلة أخرى عن الحالة الثقافية فى بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادى الادب فى المحافظات والقرى .. وضعف ميزانيتها وسلبية ادارتها .

وطالب الاديب محمد مستجاب بالحرص على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وأن تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا نقيم مؤتمرات وننفضها دون اية نتائج وان نطلع اولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

اهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها ..وعنده حق فبقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ نكتشف ان مشاكل الحركة الادبية لم تتغير .. ربما تفاقمت أكثر وتعقدت أكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجلات المتخصصة والاركان الادبية فى الصحف الى تركز وسائل النشر فى العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر ظلت كما هى لم تتغير .. والتوصيات هى نفس التوصيات التى سيخرجها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى اثنتين فقط هما التوصية بانشاء اتحاد عام للادباء .. ثم التوسع فى انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفى لجنة نوادى الادب كان تركيز محمد السيد عيد مع بقية الاعضاء على مديرى هذه النوادى وضرورة تغييرهم بعد فترة خاصة ان بعض هذه النوادى لم يتغير مديرها منذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يمتون بصلة لمهنة الادب وطبيعته .. مع التاكيد على فتح ابواب هذه النوادى لكافة ادباء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محاولة تقسيمهم وكذلك دون ممارسة اى ضغوط او ارهاب عليهم .

اصدار سجل سنوى ثقافى لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقدية والاعلامية من متابعة ابداعاتهم وتقويمهم .. ادراج شعر العامية ضمن الجوائز التى ترصدها الدولة للابداع الفنى .. تشكيل مجلس ادارات نوادى الادب بالانتخاب الحر المباشر بين اعضاء الجمعية العمومية .. رفض محاولة تفتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحدات متفرقة تابعة للحكم المحلى مع ضرورة الحفاظ على مركزية الجهاز ضمانا لوحدة التخطيط .. وغيرها من التوصيات التى تنادى باقامة مهرجانات للشعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصة حتى بلغت التوصيات سبعا وعشرين واحدة .

وتمثلت قيمة هذا المؤتمر بعيدا عن توصياته فى هاتين الامسيتين اللتين اقيمتا للشعر بنوعية الفصحى والعامى ، والتى كانت فرصة للاستماع والتعرف على اصوات ادبية متنوعة وكثيرة .. رغم ان امسية شعر الفصحى التى ادارها د. انس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختيار او تدقيق . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى اصوات شعرية جيدة ومتميزة كالشعراء محمد الشهاوى من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المنصورة ومصطفى بيومى من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . اما الصوت الشعرى الفريد للشاب احمد محمد ابراهيم من اسيوط فقد كان هو حسنة الامسية والذى كان بحق مفاجاة شعرية، خاصة ان هذه هى المرة الاولى التى يشارك فيها الشاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط فى مؤتمرات ادبية خارجها والتى يتعرف عليه ادباء آخرون ..

اما الامسية العامية فقد كانت ناجحة وموفقة فى كل اختياراتها وفقراتها وفى كل من قال فيها من الشاعر الاسوانى حجاج الباى وسمير الفيل وجمال بخيت وعبد المقصود فرج وابراهيم البانى وعبد الدايم الشاذلى ويسرى اعزب وزين العرب .. وأيضا من الشاعر البورسعيدى الشاب محمد عبد القادر الذى اثارت قصيدته الجيدة المعنى والفكرة والبناء والصياغة كوامن العاطفة المصرية والوطنية واجرت دموع عشرات من المستمعين الذين لم يفلحوا فى اخفاء تاثرهم وانفعالهم بها وبمغزاها .. وكذلك كانت فى هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تمثلت فى هذه القصيدة الطويلة الرائعة التى القاها الشاعر سمير عبد الباقى متغنيا فيها بالمعشوقة الابدية لنا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحى شئونها اليومية الصغيرة والكبيرة من خلال تيمات شعبية وفلكلورية نابعة من احشاء الحارة المصرية الفاطمية ذائبة فى عشق مذاب فى العروق من أيام الجد الفرعونى الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنة الادب الشعبى لنتعرف على طبيعة مشاكلها نتفق اولا مع صلاح الراوى المدرس المساعد بآداب القاهرة على أنه قد حدث بالفعل خلط كثير بين مفهومى شعر العامية والادب الشعبى حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر فؤاد حجاج بصراحة شديدة للموقف الغريب والمتعنت الذى اصبحت تتخذة اجهزة الاعلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العامي .. وكيف ان هذا الموقف عكس ما كان يحدث في الستينيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلت الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاولة كشف هذه النظرة المترفعة له وتلك الدعوة المشبوهة في الخوف على الفصحى لغة القرآن .

واذا كنا قد سبق أن قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى في حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجاة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الاخيرة التي اوصت بانه امام الجرائم التي ترتكبها اسرائيل في الاراضي المحتلة وفي لبنان وأمام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصي بعدم التعامل الثقافي مع اسرائيل في كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضي العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك اوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والضغوط التي تحول دون حرية الاديب المطلقة في التعبير عن فكرة وايصاله بشتى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ادباء مصر في الاقاليم الى اتحاد الكتاب بغض النظر عن وسائلهم في النشر الادبي سواء أكان الماستر أم غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية في حركة الادب العربي .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلي وأجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة في الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمايتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذي لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالي ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع في الاماكن الخاصة بالاقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا في شعر الفصحى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائمين الاديب فؤاد حجازي ود. احمد عتمان واحمد الحوتي والاديبة ابتهال سالم والشاعرة هانم الفضالي والادباء احمد الشيخ ونبيل عبد الحميد وعبد الوهاب الاسواني ومحمد الراوي وحلمي سالم ومدحت الجيار وصلاح الراوي واديب المنيا الخضري عبد الحميد .. وتم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتمتعون به من ثقافة وموهبة وتفرد مثل الشاعر الشاب مني فوزي من ابناء المنيا الذي استقبل الادباء قصائده بفرحة واندهاش طاغيين حتى ان الاديب عبد العال الحمامصي صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر شادي صلاح الذي حازت اشعاره العمية العذبة الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجوري الذي جاءت قصصه خير اجابة على طبيعة ارض مصر الولادة المعطاءة التي لا ولن ينضب الابداع والعبقرية من ينبوعها الدفاق ابدا .

اعتماد عبد العزيز

حشد من الكتاب العرب يلتقون في
مهرجان الابداع العربي الأول بالقاهرة

في الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس (آذار) ، شهدت القاهرة حشدا ثقافيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للابداع العربي » .

ولا شك أن استعادة مصر لهويتها العربية هي ضرورة حتمية ، وهي ضرورة يجب السعي نحو تحقيقها . كما أن من افضل السبل لهذا التحقيق، ان يتم من خلال الكتاب والأدباء العرب ، الذين يجسدون بتأثيرهم الفكري والوجداني اعمق معاني الوحدة والتقدم ، في وقت تتعرض فيه امتنا لأخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه التظاهرة الثقافية، هي الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة أيضا قبل عامين .

* فرصة للحوار الخلاق :

والواقع أن اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الأشكال التي تسعى للجمع بين مفكري وكتاب وأدباء العربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الراي والحوار الخلاق، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الأدباء .. عمل يستحق التحية، اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق اهدافه .

شاركت في المهرجان وفود من مختلف الاقطار العربية ، كما دعيت الجوقة الأندلسية (المغرب) ، وفرقة الحكواتي اللبنانية وكلتاهما لم تتمكن من الحضور .

* غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والأدباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لأسباب سياسية . ولقد أصدر كل من الشاعرين ادونيس ومحمد نبيس والروائي الطاهر وطار بيانا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والأدباء العرب في الجزائر الشهر الماضي ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من أن الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة قبل حوالي عامين .

كما شاركت في هذا المهرجان وفود من أمريكا واسبانيا وفرنسا ، من خلال الأبحاث التي قدموها للندوة العلمية .

* برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان في اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رضا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ..

ولكن اليوم التالي ، الذي تضمن سفر اعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور أمسية شعرية تقام هناك، كشف عن قضية هامة ينبغي اثارتها.. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغي ان يكون عملا رسميا يعبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض ان الجانب الرسمي يتمثل في استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده في جو من الحرية لتحقيق أهدافه . على أن ما حدث كان مختلفا تماما، اذ أن اللجنة المعينة لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملاءهم من الشعراء العرب في الأمسيتين اللتين عقدتا في الإسكندرية — ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس (آذار) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

انهم يمثلون الشعراء المصريين، فضلا عن رداءة النماذج التى القوها ، والتى تعيد الى الاذهان اشعار المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الاصوات الجيدة للشعراء الجدد . كما كان غريبا بالفعل ان لا يتضمن برنامج الامسيتين اى من الشعراء الجدد ، والذين اصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت امسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الردىء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز اعمالهم الا بالركاكة والهزال .

أما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس (آذار) فلقد تضمنا عروضا مسرحية وفنية..

* الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس (آذار) عقدت الندوة العلمية بمبنى جامعة الدول العربية تحت عنوان « الحداثة ومشكلاتها فى الادب واللغة » . ويمكن القول ان الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملا مفيدا ، وفرصة حقيقية لتاكيد اهداف هذا المهرجان : اى الحوار الخلاق وتبادل الرأى حول احدى القضايا الأساسية المطروحة على الادب العربى .

شارك فى الندوة كتاب ومفكرين من مختلف الاقطار العربية . فمن المغرب محمد برادة ومحمد عابد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالده سعيد ومن العراق فريال جبورى غزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين « شارل فيال » من فرنسا ومارتينيث مونتابث من اسبانيا .. ومن امريكا بيى كاكيا ويورسلاف ستتكيفتش .. وغيرهم ..

ان القاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشير الى الاهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد برادة (المغرب) بحثا حول « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ». كما قدمت فريال جبورى غزول (العراق) بحثها حول « فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر » . وعبد الرحمن مجيد الربيعى (العراق) تناول « مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية » . اما نبيلة ابراهيم فقد تناولت فى بحثها مستويات اللعبة للغة فى النص الروائى.

وانور عبد الملك دار بحثه حول الابداع والمشروع الحضارى.. وصبرى حافظ الحداثة والتجسيد المتكافىء للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثا حول « حداثة التفكير وحداثة الكتابة » . ومن امريكا بيى كاكيا تناول فى بحثه تطور القيم الادبية فى القرن التاسع عشر . اما صالح جواد الطعمه من امريكا ايضا فكان بحثه عن « الشعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة » ، ويورسلاف ستتكيفتش كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر احمد عبد المعطى حجازى . واخيرا من اسبانيا مارتينيث مونتابث : مقاربة اولى لقصيدة حديثة لعبد الوهاب البياتى ..

* الحداثة فى الادب العربى ..

ويمكن الان تبين اهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الايجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الابحاث متناولة مختلف جوانبها، ومؤصلة لجذورها فى الادب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولا لدراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلا عن تنظير مشكلات الحداثة فى الادب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه انور عبد الملك عن الابداع والمشروع الحضارى وبحث محمد برادة عن « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ..

كذلك فان دعوة عدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة، كانت امرا ايجابيا حقا . ولاشك ان تناول مشكلات الحداثة فى ادبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يثير الجدل ويدفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الادب العربى ، بالحداثة كما يفهمها ويراها الفكر والادب الغربيين .

* بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الامسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدرى وعبد الرازق عبد الواحد ومن البحرين قاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر فى هذه الامسية نفس ما حدث فى امسية الاسكندرية . فلقد اصرت اللجنة المعينة لاختيار النصوص الشعرية التى تلقى فى المهرجان، على اختيار نصوص اخرى لا تقل هزالا وركاكة عن النصوص التى القيت فى امسية الاسكندرية .. ما دفع باغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أن القى الشاعر أحمد عبد المعطى قصيدته ..

ولعل البيان الذى تم توزيعه فى هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى أسر تحرير لثمانى مجلات غير دورية .. لعل هذا البيان أن يكشف عن هذا التناقض البالغ الذى وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فالبيان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين فى المهرجان .. ينعى موقف هذه الاجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحداثة فى الأدب العربى » . ولكن الامر الاكثر اثارة للتساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قدمت أبحاث حول أعمالهم فى الندوة ، فى نفس الوقت الذى تبرز فيه هذه الاجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعرى منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى أهدى قصيدته فى هذه الامسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر والى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت اليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فان استعادة مصر لهويتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية فلقد حقق المؤتمر جانبا من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالادب العربى .

وأخيرا .. فلقد تمكن الشعراء الجدد من تنظيم أمسيتين شعريتين فى ٣٠ ، ٣١ مارس (آذار) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، فى مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية متحققة بالفعل . والحقيقة ان الامسيتين نجحا تماما ، فمن ناحية حضر اغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأمسيتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان فى موقف سىء .

وهى ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوى الرؤى الجديدة .

محمود الوردانى

هزيمة الفارس فى كل من .. «سواق الاتوبيس المصرى» .. و«المصنع اليونانى»

« سواق الاتوبيس » المصرى و « المصنع » اليونانى فيلمان عن المأساة الفارس الاخير . ونحن حين نقرنهما معا فى سياق نقدى واحد ، فاننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثير من الاختلافات والتمايزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكرى والمضمون الاجتماعى ، وبعضها الاخر يتصل بالاطار الفنى والجمالى للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تأتى محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة فى سياق التأكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العملان فى محاولة التصدى لها وابرازها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو باخرى ، ونعنى بها فكرة الفارس الاخير الذى يصمد طويلا دفاعا عن تلك القيمة الوحيدة الباقية حرصا عليها من ان تنهار ، قبل ان تفلح المأساة فى توجيه الضربة القاضية الاخيرة ، ولتفرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البدء كانت المأساة . والمأساة كما نعنيها هى ان توضع الشخصية الانسانية فى مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة او متجردة ، مهما بدت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست اشياء او ارادات مفارقة لهذا العالم المشترك بين مجموع الافراد الانسانيين . وانما هى المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات — الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية — بين ابناء الاسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تاخذ فى التعالى والتجرد حتى تنتج فى النهاية جملة من المؤثرات — المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة — التى تلعب دورا حاسما فى تسيير وتوجيه حركة أفراد المجتمع الانسانى عموما ، او لحركة الافراد كل على حدة . هذه المؤثرات هى ما نستطيع ان نطلق عليه — بشىء من التعميم — عبارة (الظرف الانسانى) . ولكن كيف يستقبل الفارس الاخير هذه المأساة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والمأساة فى كل من «سواق الاتوبيس» و «المصنع» هى مأساة القيمة الحضارية التى اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية فى البنيان الاقتصادى والاجتماعى وجهاز القيم الحضارى داخل المجتمعين المصرى واليونانى ، وداخل نفوس ابنائهما قبلا ويروى الفيلمان نفس الرحلة المستحيلة — التى يقوم بها الفارس الاخير فى هذين المجتمعين اللذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلخلة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال — ودراما سقوطهما فريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز فروسية حسن سائق الاتوبيس المصرى ، وجورج بابيروس صاحب المصنع اليونانى ، كمحاولة بطولية اخيرة للتصدى — اكثر مما هى امل — يضعها أصحاب الفيلمين فى مواجهة طوفان القيم الجديدة القادم بكل عنفه وجبروته كى يقتلع القيمة الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشعة وغير الانسانية ، فى الاقتصاد كما فى الاخلاق على حد سواء . والمؤسف حقا ، ان الفروسية لن تتجاوز فى هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة فى انتظار غد آخر ، وفى مواجهة غير متكافئة لغزوة شرسة تبشر بالتسليم المطلق او الموت الاخير .

فى سيناريو محكم ، يمتلىء بالكثير من التفاصيل الدقيقة التى تشكل نسيج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب أزمته ، وايضا على طريق

تنامى وعيه ، حيث نراه وهو يقنع فى البداية بالرصد والتامل مؤثرا لسلامة ، غارقا فى بحر الذات ، ونظل معه حتى نتعرف عليه فى النهاية وقد انقلب مواجهيا وصداميا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المتكمش ، خارجا الى العالم الواسع حيث يحتاج الجميع اليه ، وينتظرون الخلاص الذى يأتى على يديه . حقا لقد فات الكثير من الوقت الثمين وضاع فى التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذى ياتينا به فى تعويض ما فاتنا ، فى صنع يوم آخر لنا ، وتشكيل معالم حياة نشتاق اليها ، وصياغة قيم مختلفة أكثر انسانية واصالة . واذا كانت تلك الغزوة الشرسة — التى اخترقتنا من الداخل ، والتى استفاد منها من كان مستعدا للتفريط منذ البداية — قد كسبت الجولة الاولى ، فان الضربة الخانقة التى يسددها حسن فى نهاية الفيلم لكل نشال — مهما اختلفت صورهم وتباينت اقدارهم واحجامهم — لتؤكد ان اياما اخرى سوف تاتى لتتبدل فيها موازين القوى فى غير صالح هؤلاء الذين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد ان مروا على جثث ضحاياهم الذين دافعو حتى الرمق الاخير ضد من يحاولون رفع أعلامهم الدنسة هذه عالية وابدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله، وكانما كان ضروريا ان تتعرض ورشة الاب للبيع فى المزاد حتى ينبرى ازواج البنات جميعا — الذين يجسدون صورا متعددة وواقعية تماما لمحترف الانقضاض على جثث الواهنين — للمزايدة عليها ، كل من اجل صالحه الخاص ، الفردى والانانى ، دونما اعتبار لادنى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يستيقظ النائمون من سباتهم الذى دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتاح لنا فرصة طيبة — مهما كانت مريرة — لكى نعيد فرز الواقع المصرى من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الغث — الذى احترف التلون والاختباء والطعن الغادر الجبان من الخلف — واضحا فلا يسهل خداعنا ابدا .

ويقف فارسنا الاخير وحيدا يصارع ضد هذه النخالة الفاسدة ، معانقا قدره البطولى، باذلا وجوده الخاص رخيصا على طريق تاديه الدين الاخير الواجب تجاه اهله وقيمه ، هنا فى الداخل ، بعد ان دفع الثمن غاليا من قبل على جبهات القتال فى حرب اكتوبر وبصدق تراجيدى رهيب تتكشف كل الحصون المتهاوية المستترة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التى سبق لها وان قالت كلمتها ذات يوم كفارسة اصيلة ، لا تلبث ان تقع فريسة لتلك القيمةالجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قيمته الاصلية التى يقبض عليها بيده وقلبه كالجمرة، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسنا فى الاحتراق ببطولته حتى النهاية. ولا يبقى معه سوى صحبة السلاح الخالدة . وينسج الفيلم العلاقة التى تربط بين هؤلاء الذين يدفعون الثمن مرتين ، وابدا بحساسية شديدة ، بل وبشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة وصمودها الدائم مهما استبيحت ، فلن تلبث تتجلى معبرة عن نفسها فى لحظات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا . ورغم موت الاب الذى يدين العصر الذى اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فان المحصلة النهائية للصراع تتمخض عن وعى جديد يبرز ليؤكد على ضرورة الصمود والمواجهة فى الصراع الدائر ، دافعا الفارس القديم الى نبذ تامله الصامت الحزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلهما ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادرة نحو اعادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصير اكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر واحلامهم الصغيرة. وكانت اللطمات المتتالية الغاضبة من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

اما فارس « المصنع » اليونانى فينتهى نهاية مناقضة تماما حيث يقع فريسة للتسليم اليائس الحزين . وعلى الرغم من ذلك فان هذا التسليم لم يكن خطوة نحو الوراء ، بل الى الامام مثل قرينه المصرى ولكن مع الفارق الذى سياتى توضيحه . فحين يضطر بابيروس الى التنازل عن حلمه فى اعادة بناء المدبغة التى اسسها ابوه من قبله بعد ان يرفض الجميع معاونته ، وبعد أن يمتنع البنك من اعطائه السلفة

اللازمـة ، نراه يـذهب فى النهاية ليلقى نظرة حزينة على المصنع الحديث — الذى جاءت به التحولات التى جرت فى بنيـة الاقتصـاد اليـونانى ، والتى استبدلت خـط الانتاج المنزلى الصغير بالانتاج الصناعى الكبير — ويطلب من ولده ان يدرج اسمه بدوره فى قوائم العاملين الجـدد . ويرضخ بابيروس فى النهاية لكافة الضغوط التى ظل صامدا قبالتها طويلا من اسرة تدفعه الى نبذ هـذا الحـلم (المتهالك) ، وبنك يرفض أن يدينه ، بل ومستهلك اصبحقانعا بما يقدمه لـه الانتاج الحديث من جـلود صناعية ، ويبيـع الفـارس حـلمه لـذلك التاجر الجديد كى يحيل الارض والتاريخ الى « سوبر ماركت » حديث يعبر تماما عن طبيعـة المرحلة التى يمر بهـا المجتمع والافـراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وانما ايضا على صعيد القيمة الحضارية .

واذا كان المخرج تاسـوس باساراس ينتهى الى تلك الرؤية المنقبضة والمتشائمة تمـاما ، والحقيقة على اية حال ، فانه ليس المسئول عنهـا . وليس هناك من يقدر على لـوم رجل أحب ان يقول لنا كل الحقيقة ، مهما آذى ذلك تفاؤلنـا القانع المسترخى ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو انـه تنازل لحظة عن تلك الحقيقة وحاول ان يجمل لنا هذا الواقع القبيح بغير سند من شروط موضوعية للتفاؤل ، لكان من الضرورى الحـكم عليه بالزيف ، او على اقل تقدير بالرومانسية الفكرية . وبسقوط هذا الفارس الاخـير فريسة للقيم الجديدة فى الانتاج والاخـلاق ، اصبحنا بالكامـل فى مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملى قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا — على الاقـل مرحليا — غير القبول ، الى ان ياتـى ذلك اليـوم الـذى نستطيع فيه ان نشيع التغيير فى هـذه الشـروط الموضوعيـة التراجيدية بما يتوائم مع تلك القيمة الحضارية الغاليـة التى التىندافع عنها كل هذا الدفاع، ونحرص عليها كل هذا الحرص. اما قبل ان نضـع هـذا اليوم فلا نهـلك سـوى التسليم — المؤقت — الحزين مع بابيروس .

ياتى التباين — الشكلى — فى موقف الفارسـين الاخـير متوائما تماما مع حقيقة الصراع الذى يخوضه كل منهما داخـل مجتمعه — ويختلف المجتمعـان على اية حال فى طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضرورى الا تتماثل ابعاد الازمـة التى يواجههـا كل من الفارسين على حدة . فاذا كان سائق الاتوبيس المصرى قد حدد بالحدس السياسى النافذ عـلة المأسـاة وجوهرها فى واقـع الاستغلال الطبقى المتخـذ اكثر الاشكال انتهازية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والانفتـاحية فى العقد الاخير ، فان الخطـوة الايجابية الطبيعية التالية كانت لابد وان تتمثل فى ضرورة الايمان بالمجابهة والتصدى وتبنى اكثر المواقف صـدامية من هـذه الشرائح الاجتماعية التى لا يمثل وجودها اية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند الى اساس مادى — حضارى راسخ ولا محيد عنه. فاذا نظـرنا الى بابيروس اليونانى نظرة موضوعية لادركنا ان الحالة بالنسـبة له تختلف على نحو جذرى . فالتطـور الذى لحق ببنية الاقتصـاد اليونانى والذى نقله خطـوة على طريق التصنيع الحديث — وهو التطور الذى كان بابيروس رمز ضحاياه — يسـتند الى اساس مادى واجتماعى راسخ وغير معادى لحركة التـاريخ . ومن هنا فان النضال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنىبالضرورة رفض هذا التطور التقنىومعاداة هذا النمط الحديث من الانتاج، وانما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الانسانية التى تاتى بهـا هـذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فان هـذا يختلف كثيرا عن رفض النقـلة الحضارية ذاتها . ومن هنـا فان تسليم بابيروس الاخـير قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغى علينا الالتفات الى انه من قلب الظلام والياس لابد وان نتلمس طريقنا نحـو أمل جديد فى واقع آخر اكثر انسـانية ، يكرس التقدم المعرفى والتقنى من اجل خـدمة وتعميق القيمـة الايجابية الاصيلة ، لا فى الاتجاه المغاير لهذه القيمة .

واذا انتقلنـا بالحـديث عن التعبير السـينمائى فى كـل من العملين ، فاننا نسـتطيع ان نحكم منذ البداية بان المشاهد سوف يوقف طويلا أمام مقدرة المخرجينعاطف الطيب وتاسوس باساراس ، كى يعبر فى النهاية عن اعجابه العميق بنضـج التفكير والتعبير لديهما دون أدنى فصل . ويعنينا هنـا ان نقـرر منذ البداية ان جماليات أى عمل فنى لا تنفصل ابدا عن أفكاره.

أو فلنقل بالاحرى ان جمالياته لابد وأن تكون هى نفسها افكاره حين يتم التعبير . عنها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفنى ، وهى هنا الصوت والصورة السينمائيين بامكانياتهما غير المحدودة .

واذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الافكار وحدها — ومهما كانت درجة عمقها أو ضرورتها — كعامل وحيد لانجاح العمل الفنى ، بل لابد من عامل آخر لا يقل اهمية وهو التعبير الجمالى عن هذه الافكار .. فاننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ اوج اكتماله وتاثيره الا عندما يتوائم تماما مع هذه الافكار ، ويلتحم بالموضوع ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصبح بالامكان ارجاع علة نجاح العمل الفنى لاى منهما على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، والى امتلاكهما لادواتهم الفنية امتلاكا مقتدرا ، الامر الذى هيا لهم لغتهم السينمائية الخاصة المتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديدا البساطة والواقعية ، ليس بهما اى رموز تستعصى على تحليل وفهم المتفرج العادى ، ولكن هل يعنى ذلك انهما تخليا عن العمق والتركيب ؟ .. ويحق علينا الاعتراف بان هذه البساطة لم تكن ابدا مخلة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى اعده بشير الديك قويا محكما رغم امتلائه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى نجح السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الاحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى او نفسى على المشاهد بسبب من بساطتها وواقعيتها وصلتها اليومية الحميمة به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين قلص عدد الشخصيات فى الصراع الى ادنى حد ممكن ، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الاحداث بالكثرة والتدفق والسيولة التى رايناها فى الفيلم المصرى ، وان جاء السيناريو اليونانى — الذى كتبه باساراس ايضا — معادلا فى الاحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد . ونلاحظ هنا بصفة خاصة تاكيد السيناريو فى كل من العملين على ادق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الاكثر قربا وحميمية منه . ففى الفيلم المصرى اتسع السيناريو مساحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المدبغة باهل بيته ، فرايناه وهو ينهر زوجته ويمنعها عن العمل لدى الغير باجر حرصا على كرامته ، كما رأينا سخط الزوجة وتبرمها ، وايضا طاعتها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى ان تكون نجمة سينمائية وماذا كان موقف بابيروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاعرين بالكاميرا . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير عدد من المشاهد التى لا يستطيع المتفرج أن ينساها سريعا . ففى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتعشون من لسعة البرد الشتوية فى غبش الفجر ويتبادلون التحية مع السائق والمحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفاق السلاح والخندق القدامى على سفح الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الايام الجديدة ، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وحضارتها على انهم قد دفعوا الثمن أولا ، وهاهم يدفعونه من جديد ودائما . وقد تعمقت شاعرية عاطف الطيب وحساسيته

فى تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والمحصل ضيف — لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدى الوزير — والتى قام بصياغتها برقة شديدة وانسانية مرهفة تؤكد على وحدة المصير التى تربط بين الاثنين ، وتجلى هذا المفهوم بشكل واضح فى تضحية المحصل الشاب بالمبلغ الذىكان قد ادخره لمدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كسلفة لصديقه السائق كى يساعده فى محنته . اما فى الفيلم اليونانى فقد جاءت المشاهد كلوحات رائعة مبدعة رغم وطأة الأحداث وثقلها،بل وكابوسيتها احيانا .

وسوف تلفت الموسيقى التصويرية انتباهنا فى كل من الفيلمين بدورها فى احداث التأثير الدرامى المطلوب . ففى الفيلم المصرى كانت الموسيقى عبارة عن توزيع لعدد من النيمات الشهيرة فى بعض اعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكانما جاءت لتؤكد على اصالة هذا الفارس الاخير ، ودفاعه حتى الرمق الاخير عن كل ما يتعلق بميراثه الوطنىالعظيم فى الاخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفى الفيلم اليونانى سوف تتذكر سريعا ثيودراكس وانت تستمع الى الالحان اليونانية البسيطة ذات الايقاع المتدفق السريع ، الذى يعبر بكل تاكيد عن روح اليونان المتوثبة ابدا . وتبقى ملحوظة أخيرة سريعة وهى المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التى أدار بهما المخرجان ممثليهما فى الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانين اعمق ما لديهم منطاقات تعبيرية كامنة وغير مستغلة .

ويبرز فى هذا الصدد بشكل خاص نور الشريف فى الفيلم المصرى الذى أدى دوره بحساسية وتفهم وحب يدفع الى الاعجاب والاشادة حقا ، وكان فوزه بجائزة الممثل الاول عن هذا الدور فى مهرجان نيودلهى للعام الماضى خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك اداء فاسيليس كولوفوس فى دور بابيروس فى الفيلم اليونانى ، ذلك الاداء الهادىء والبسيط والمقنع الذى يتسلل الى النفس مباشرة دون ضجيج او افتعال متشنج .

فى « سواق الاتوبيس » و « المصنع » نجد انفسنا — وبكل المقاييس — أمام فيلمين على مستوى راقى ومتميز موضوعا وشكلا .

حسنى حسن

رسائل جامعية

الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الادب العربي القديم أم لا ؟ .

في محاولة علمية جادة للاجابة على هذا السؤال قام الباحث ابو الحسن سلام بدراسة « رسالة الغفران » لابي العلاء المعري ، باعتبارها من معالم التراث العربي ، لقد حاول الباحث في دراسته – التي نال عنها درجة الماجستير في الادب والنقد من قسم اللغة العربية . بكلية آداب جامعة الاسكندرية – الحكم على بناء العمل المسرحي في رسالة الغفران او ما يعرف بالتكنيك المسرحي واستجلاء العناصر الدرامية في هذا العمل الهام .

* عناصر الابداع في رسالة الغفران : –

والفكرة في رسالة الغفران دينية – ميتافيزيقية – تستلهم أمل البشرية المتجدد من عصر الى عصر وهي تلك الرحلة القصورية للعالم الاخر « الماوراء » ، وهي الفكرة التي تناولتها الشرائع الواحدية والوثنية وتناولتها الاداب منذ القدم ، وقدم كان المعري مسبوقا من غيره في هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس في « الالياذة والاوديسا » ، واريستوفان في مسرحية « الضفادع » وافلاطون في « فيدون » وغيرهم قبل المعري ، وبعده تناولها دانتي في « الكوميديا الالهية » وملتن في « الفردوس المفقود » وبريخت في مسرحية «محاكمة لوكوللوس»

وقد تطلع المعري كغيره من الادباء الى ما بعد الموت استشفافا للمجهول ، وتعويضا عن حرمان طويل عاناه لاسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

وتاتي قيمة الفكرة في رسالة الغفران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتغير فتشويق ، حيث اضحت مرادفه لاسلوب الموازنة بين الشعراء والادباء « فقد جعل المعري الادب متعة فردوسية واختار ان يكون عالمه .. عالم آخر للادباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الادبية الحافلة ، كما اختار أن تغني القيان شعرا ، وان ترقص الراقصات على أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر غالبا وسيلة الى الغفران»(1) وقد تناول الباحث في الباب الاول من رسالته ذات الابواب الثلاثة « عناصر الابداع في رسالة الغفران» حيث استخلص بداية أن الفكرة في رسالة الغفران – وهي (الحساب – ثوابا او عقابا) قد تفرعت عنها أفكار عدة وان الابداع لا يكون في الاساليب وحدها ولكنه يكون ايضا في تفريغ الافكار من فكرة (أم) وربطها جميعا بعقدة او حبكة بحيث يكون بين الفكرة الام والافكار الفرعية جدلا يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وان المعري في تصويره لفكرة الحياة الاخرى انما نحا الى ابراز الصورة التي يرتجيها لنفسه وللاخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان في حياتهم ، وممن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود في العالم الاخر برهنة تجريبية لذلك لجا المعري للاقناع بفكرته الميتافيزيقية الى الخيال والتخييل الشديد وعناصر الابهام التي تمزج المتناهي باللامتناهي وتخترق الحال بمحال مختلق .

---

(1) د. عائشة البحراوي . سلسلة كتابي (رقم ٢٥) – مارس ١٩٥٤ .

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد دينى عند البشر بأى صنف وجنس وعمر ، وهى قد نتجت عند المعرى مثلما نتجت عند كل البشر ، وعقدت فى وجدانه مثلما عقدت فى وجدانات البشرعبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للتامل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتاصلت بالاديان ، وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية فى آن .. وهذا يضفى عليها طابعا دراميا .

* الدوافع الذاتية والموضوعية للابداع عند المعرى : —

كان المعرى مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطلوب مع الموجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييد الحريات) ، وشروطه الخاصة — الذاتية — (رفض هذا التقييد) ، ومناهضته لهذا التقييد بادوات الاديب والفنان

وأهمها المجاز ، وهو بذلكيخرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات فى مجتمعه بل فى كل المجتمعات والعصور ، وتناقضهامعمجتمعها مما جعلها تتسلح بالمجاز أسلوبا خشية الذبحة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يبتكر بالمجاز صنوف التوصيل للتاليب والتحريض بالمباشرة احيانا حين يهاجم رجال الدين والساسة والقادة وبعض المفكرين والمذهبيين ، وبالتورية والايهام احيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره وعصور تالية عليه ، طالما كانت لها نفس ظروف وملابساتعصره من تسلط الحاكم وتدخل الغير فى شئون الفرد والاعتداء على حريته فى الحياة والتفكير والاعتقاد وهو بذلك أقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة فى العدل ، او حق الحياة فى أمن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طلبه هذا وبين ما هو فى مجتمعه صراعا .. صرفه المعرى فى كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات فى عزلته ، فى حين أن مجتمعه عبر عن صراعه مع هذا الخارج على قيوده فى مهاجمته ورمية بالالحاد والزندقة .

ولذا كانت العزلة عند المعرى لظروف خاصة جدا متعلقة بامنه المفتقد وكانت عزلته وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته ايضا نابعة من دعوته لعدم تجزئه العدل والامن ولتحقيقهما للطيروالحيوان مما ألب عليه ارباب المجتمع الاقطاعى آنذاك لما ستصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد، فلا يوجد سبب نظرى لعزلته ومثلا تشبيه بمبدا الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ فى وجدانه ، ولاشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويحلل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفوة فى مجتمعه ، فقد ادرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر فى نشره ولما كان فكره منشورا سيضر بمصالحالصفوة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقابته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. (رقابة الموروث) — الحلال والحرام — ورقابة مجتمعه على اصدار الذاتالفاعلة الراغبة فى التغيير والمحرضة عليه ، ان هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض ذبح الطيور او الحيوانات او اكلهما او منتجاتهما ودعا غيره الى ذلك ، وبينوجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع فى ذلك (مسالة ما احل وما حرم).. ادى هذا الى نقل ما بداخلهالى نص الغفران فصور الصراعبين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتغير وفقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسالة انسانية عامة وهو ما يضفى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث عند مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات ناقدة اصدرتعويضا ادبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه فى حين ان دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوئه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبالغ فى هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

* العناصر الدرامية فى رسالة الغفران : —

افرد الباحث البابالثانى من رسالته لتفنيد العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص حيث بحث اولا فى طبيعة الحدث (الفعل) المجسد والمتنامى فى الحيز المكانى والزمانى ، وكذلك عن الطبيعة الملحمية للفعل المروى عن طريق الرواية السردية التى تولاها مؤلف النص نفسه كراو ، او بطله المحروى (ابن القارح) احيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التى تربط أحداث «العالم الاخروى» لرسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله أن مجموعة الاحداث فى رسالة الغفران فيها اعتماد اساسى على عناصر ملحمية درامية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتمل الوقوع فى واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا او مسافة فيما يعرف بالتبعيد او التغريب مما يوقفه موقف المندهش . ولان الحدث فى رسالة الغفران — جزئيا — محاكاة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، او فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا .. حيث ينتهى الحدث احيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقى .

كما أن الاحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامى كاملة .. ازمة — انفراجة الذروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة فى كل حدثعلى حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة فى الحدث الفرعى ولكنها واهية فى النص ككل ، لان الاحداث تاخذ شكل القص واعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات واماكن عديدة وازمنة متباعدة قربت فى الحدث وهى طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت ايضا وحدتى الزمان والمكان فى الحدث الرئيسى — العالم الاخر — وكذلك فى الاحداث الفرعية .

اما العنصر الثانى فهو (الشخصيات) فاذا كانت هناك احداث ، فمن الطبيعى ان يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، اذ أنه لابد وان يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين التصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتينالاساسيتين فى النص (ابن القارح — الراوى « المعرى نفسه ») فالتصور ما ينفك يتحول الى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا، بل يرجع الى أصله كتصور . اى فعل داخلى نتيجة صراعية داخلية دائرة فى نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكى الحدث او بعضه ، و « المعرى » يروى الحدث او بعضه بالسرد — تقديما او تعليقا حين يتعذر التجسيد .

فكان التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، فى حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا امامنا او مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين (الراوى) : وهى شخصية متصورة حدودها التصور تمهيدا او تعليقا ، نقدا او تفسير ، استحسانا او استهجانا .

أما شخصية (ابن القارح): فهى شخصية فاعلة بغيرها ، اذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة ... انما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها الى الفعل ، وربما كان ذلك ايعاذا من المؤلف بانها شخصية لا خبرة لها بمعنى انه صورها هكذا مع استيفاء ابعادها الثلاثة (الاجتماعية — النفسية — الجسيمة) .

(وابن القارح) قد رسم هنا حر الارادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الدينى عليه بنبوءة ووحيا مكتوبا فى القرآن والاحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح فى اثبات توبته وسعى خلف طلبالشفاعة و ودد الى رضوان والزبانية باصطناع النظم فيما يوهم نفسه بانه شعر . وهذا يمكن اختياره وارادته ، ولكنه حينياتى الجنة فانه يلقى فيها ما سبق ونبئت به الآيات والاحاديث النبوية ، يجدها على نفس الاوصاف القرآنية .

اما الشخصيات الفرعية فهى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) او باعادة تجسيدها (فعلا) وللشخصيات المجسدة ابعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا جسميا ، نفسيا) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها — هنا — فى وسط اجتماعى حتى وان كان وسطا ميتافيزيقية ، الا انها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعرى شخصيات النساء منقلبات عن حيات او اوز او ثمار متساقطة من اشجار الجنة وجعل وظائفهن الامتاع بالغناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كلا منهن على (ابن القارح) .. وهذا مخالف لرأى المعرى فى كل مؤلفاته الاخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على أساس أنهما ميتافيزيقيان فالمكان (العالم الاخروى) من مطهر وجنة ونار ، والزمان هو (القيامة) وما يلى البعث من زمن محدد تمهيدا لتقرير مصير الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة اقسام :

١ — الزمن الذى تقضيه بعثة الاموات ليقفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة او النار ، وهو محدود بمعنى ان له طولا محددا (بداية ونهاية) .

٢ — الزمن فى الجنة وهو وان كان مطلقا — ابديا — له بداية ولكن قد نجد ازمنة جزئية فى الجنة والنار لها بدايات كما أنها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث ان القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل ، والقول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد ان نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ — الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث ان ابا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ، الزمن الضوئى للشمس ، ازمن الضوئى للقمر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو ايضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه اظلام وهو أبدى « ان النور محدث والازلى هو الزمان المظلم » .

واذا كان الزمان فى العالم الاخر ابدى — وهو قول الاديان — وهو ايضا قول المعرى ، كما انه حدد الافعال والاحداثبحدود زمنية جزئية لانه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتيه واقعية ، لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذىيستغرقه الحدث — بداية ونهاية — وهو مطابق لمفهوم ارسطو للزمن ومناقض له فى آن (زمان الحدث : يوم وليلة) وهو مفهوم ارسطو ، وزمان أخر اضافة المعرى وهو ازلى مقسم لجزئى وكلى .

اما (المكان) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده دينية ميتافيزيقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط (معبر للجنة او النار) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعرى الجنة الى اقسام او درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر الهاوية والقارعة ... على ان المكان جاء واضح المناظر محدد الملحقاتالتشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التأثير المطلوب من المنظر .

والنقطة الرابعة والاخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدانالفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع من التصادم بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعرى من تجسيد ذلك بما اطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلعها الاسلام تماما من تربة (الميثولوجيا) العربية ، وما كان ممكنا ان يقتلها والا ظلتهناك اعتقادات فيها من الايهام والتخييل الفائق الكثير ، الى جانبان كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الاسلام او كتبها فى صدور بعض من الامم التى غزاها من فرس او روم او شام جعلته يفتقد لنظرية واحدة يجتمع اليها المسلمون فى ارجاء امبراطورية الضخمة ، وذلك لتعدد التفاسير والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، ربما كان ذلك ما شغل ابو العلاء فاعاد تجسيد بعض المعتقدات والافكار التى لا يقبلها العقل حتى يعاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعرى الى مواجهة معتقد بمعتقد طلبا لاختبار بعض المعتقدات القديمة او عرضها فى مشهد بهدف تحليلها ونقدها ، « وكان المعرى يحتكم لاهواءه وميوله الادبية ليسلم بعض الارواح الى الجنة او النار شامتا فيهم او آسفا عليهم معربا فى كل حالة عن رفقة بهم او سخريته منهم او غبطته لهم طبقا للظروف كلموقف ورايه الشخصى فى ابطاله »(١)

---

(١) د. صلاح فضل — تأثير الثقافة الاسلامية فى (الكوميديا الالهية) لدانتى — دار المعارف

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقـول (موارى) فى الملحمة الادبية ، مثل ملحمـة دانتى (الكوميديا الالهيـة) او ملحمـة ملتن (الفردوس المفقود) .

* الظواهر الفنية فى الاتجـاه الدرامى لرسالة الغفران :

اما الباب الثالث والاخير فيخصصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية فى دراما النص ذى الطبيعة الملحمية فمستوى الحـوار وتياراتـه الضـيقة المختلفـة ، ومسـتوى السرد وطبيعتـه التمهيدية للاحـداث والملخصة لتاريخ الحدث والمعقبة عليه بالنقد استحسانا لفعـل او استهجانا له ... هـذان المستويان يدخلان تحت اطـار اللغة الصائتة (المنطوقة) الا ان هناك مستوى لغوى ثالث وهـو الـذى يتضـمن التوجيهات والارشـادات وهى لغة المنظورات (اللغة المرئية)

« يلتفت اليـه الشيخ هاشـا مرتاحا ، فاذا هو شاب قـد صار عشاه معروفا ، وانحناء ظهره قواما موصوفا » فهـذه لغـة وصفية ظاهـرية تختص باخراج المشهد — ويرى الباحث ان هذا لا يعنى ان ابا العـلاء قد اخرج مسرحية كما قـالت الدكتورة عائشة البحراوى .،، لان الاخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثـه للغـة ومستويات الحـوار فى النص الى :

— اللغة فى رسالة الغفران تنقسـم الى صائتة منطـوقة وهى تنقسم بدورهـا مستويين (الحوار) وينقسم لخمسة عشر تيارا فنيا ، كما أن الحوار يتم على شكل مناجاة او ثنائية او جوقـة ، وله طبيعـة التصوير الـذاتى اذ تقـوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مسـتقبلها أو أمانيهـا او تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطى التصوير غير الذاتى الآخر من ابعاد الشـخصية او الحدث المهمل فى حـوار الشخصية الذاتى طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها .

اما المستوى الثانى للغـة المنطوقة فهو (السرد) ولقـد وظف فى رسالة الغفران بشكل مبـاشر عنـد الراوى (ابى العلاء — نفسه كشخصية)» واحيـانا وظف بشـكل غير مبـاشر ليلخص الجـذور التاريخية للحدث القـائم ، ويضفى عليه عمقا وبعـدا يؤصله فى الحاضر ، ويسهم فى اسـتشفاف نهـايته المسـتقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لابى العـلاء فى كل ذلك لغتـه الخاصـة : اللفظ واختيـاره ، الكلمـة واختيارها دون غيرها ، فيما هو انسب فى الغالب للشخصية التى تمثلها ، ولا شـك أن لعزله ذاته دورا فى هذا كمـا ان لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فان تدهور النظـام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكيا واقتصاديا .. لـكل ذلك اثر على طبيعة اللغة — لان ذلك يتطلب تعبير مجازى بلغة خاصة ، هذا بالاضافة الى طبيعـة الموضـوع الميتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية فى تحليـل الباحث للظواهر الفنيـة فى الاتجاه الـدرامى للنص هى (طرق الاصوير والتزييل) ، ولأن رسالة الغفران تتنـاول موضوعا غيبيا — (الماوراء) — ليس من واقعنا المـادى ، للملك لجا المعرى الى طـرق التزييل والتصوير الايهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هـو معرفة وجود الموجـود فى المستقبل أو لا وجـوده » .

ولمـا كان المـاوراء غائبـا يطلب البشر معرفة وجـوده اولا ، الامر الذى شـغل المفكرون انفسـهم به طـويلا منذ فجر الحضـارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع حينـا وفى الآداب احيـانا فيما راينا من ادب هوميروس وارسـتوفانيس والمعرى ودانتى وملتن وغيرهم ، للملك فقد لجات كل النصوص سواء المقدسة او المؤلفـة حين تعرضت لهذا الامر الى تجسيد مالا يتجسد بالروايـة او بالقصـة او بالاحـداث المتابعة بالتجـار (الملحمـة) او بالترابط (المسرحية) أو بالخبر او بالشعر او بايـة وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقناع الآخرين بفـكرة الخلود فى العالم الآخر ، وهذا الاقناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واسـتوجب الرد شواهد تجسيدية ايهامية، وهكذا تزايدت حركة الافكار ، تزايدت حركة الحـاجة الى

الاقناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد فى رسالة الغفران كانت حتمية ، فالدراما فى رسالة الغفران املتها طبيعة الموضوع (الضرورة الدرامية) ، وقد استخدم المعرى الايهام كعنصر للخداع مرة ، وكعنصر للتخييل الفائق تجميلا أو تقبيحا مرة اخرى فى محاولة تجسيدية مبالغ فيها وذلك لاغراق المتلقى فى الوهم تطهيرا له منه وذلك كله من خلال الامتاع .

وكذلك تطرق الباحث لدور الايهام فى الاقناع بالصورة التجسيدية التى تبدا مع بداية نظر المتلقى بالقراءة أو المشاهدة أو التصور الذهنى لأوصاف الجنة والنار وشخوصهما وأحوال ناسهما ، ومع بداية اكتشاف ذلك المتلقى لصفات واوصاف وملامح مختلفة للشعراء والادباء واللغويين واهل الفكر والطيور والاشجار والحيوانات فى غير ما كانت عليه من واقع الناس المعاش .

وكذلك استخدم المعرى عنصر التغريب او التبعيد والابعاد فى تصوير الاحداث تصويرا غير مالوف للمتلقى حتى يقف منها موقفا حياديا مندهشا،فلا يقرها ولا يرفضها دون ان يراجعها بعقله ويستشهد منطق الوعى عنده، وجاء ذلك ملائما لتصوير طبيعة الموضوع المطروح حيث ان الجنة والنار غير مالوفتين للمتلقى ، لانه لم يسبق له او لغيره دخول جنة او نار وهذا مطابق لقول المعرى :

لو جاء من اهل الثرى مخبر
لسالت عن اهل الثرى،وارخت

هل فاز بالجنة عما لها
وهل ثوى فى النار « نوبخت »

(منجم معروف)

قال المنجم والطبيب كلاهما
لا تحشر الاجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فلست بخاسر
او صح قولي فالخسار عليكما

وهكذا كانت طبيعة التغريب عند المعرى تعمل على كسر او ابطال الايهام الذى يتولد عند المتلقى من جهله بطبيعة ما هو مقدم عليه (من سوء مصير او حسن مصير) ، وتعريفه بما ينتظره من خير او شر ، ودفع المتلقى الى اعمال العقل دون استثارة العاطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكرى او قرار بملء اراداته الواعية . وفى تحليل طرق التخييل والتصوير عند المعرى فى رسالة الغفران عرض الباحث ايضا لاستخدام المعرى الرمز وكيف ان المعرى استخدمه لخدمة الدراما المسرحية وليس كصورة مجازية يترجمها الذهن عند المتلقى بل كتجسيد ، وعرض الباحث ايضا لاساليب المجاز وصنوف التورية والفرق بينها فى النص الادبي والنص الدرامى ، اشار الباحث لدور المعرى فى التقمص وخاصة حين تقمص دور الراوية فاكتسب بذلك شخصية الراوى طبيعتها الملحمية .

ويختتم الباحث بتحليله للعناصر الفنية فى الاتجاه الدرامى فى رسالة الغفران مشيرا الى ما ساعده على الوصول لنتائج دراسته ، وتوفر فى النص وهى النقاط وهى النقاط الموجزة الآتية :

١ ـ وحدة الراوى ودوره فى التمهيد والتعليق حيادا او نقدا .

٢ ـ لغة السرد ووظيفتها ولغة الحوار ووظيفتها (الاولى كلغة تصور مناسبة للسرد والثانية كلغة فعل مناسبة للحوار وطبيعة التجسيد الحاضرة) .

٣ ـ الحبكة الواهية ودورها فى تجميع اكبر قدر من الاحداث والشخوص التى تباعدت منطقيا فى المكان والزمان،بل والوجود الحقيقى وملاءمتها للطبيعة الاسطورية والميتافيزيقية لهذه الرؤية الاخروية للمعرى .

٤ ـ غاية الفعل وردوده فى مثل هذه الاعمال الادبية ذات الصفة الملحمية الدرامية المزدوجة .

٥ ـ استيفاء شخصية البطل المحورى محرك الصراع لجوانبها الاجتماعية والجسمية والنفسية ، وتمركز الاحداث حولها .

٦ ـ طبيعة الصراع الواثب فى الغفران وتفريغ الاحداث من حدث رئيسى .

٧ ـ وحدة الموضوع بارتباط الاحداث الفرعية بفكرة ميتافيزيقية رئيسية .

* تأثر المعـــرى بالدرامـا الاغريقيـة :

وقد انتهى الباحث بعـد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التى قدمهـا الى أن رسـالة الغفران نصا دراميا ملحميـا يحمل كل عناصر النصالدرامى المختلط للضرورة بعنـاصر ملحمية ، وهو صالح للعرض المسرحى الذى يعنى فى كـل مكان وزمان حق القائمين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشـاهد من النص المسرحى بحيث يظل مترابطا فى حـالة حـذف بعض المشـاهد أو الاستغناء عنها مع اضافة عنـاصر العرض المسرحى المساعدة بما يتلائم مع العصر أو البيئة التى يتعرض لهـا موضـوع العرض ، وانتهى الباحث أيضـا الى أن الادب العربى فيه من الظـواهر الدرامية ماهو جدير بالدراسة وأنه يجب النظـر فيه علـى اعتبـار اشتماله أو عـدم اشتماله على عناصر النـص الـدرامى .. وأن تلك العناصر الدرامية التىاستخدمها المعرى فى رسالة الغفران قد استخدمها أيضـا فى (رسـالة الملائكة) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الهناء) وانـه من المحتمل تأثر المعرى فى كل ذلك بالنهج اليونانى حيث أن الادب الهومرى كان مترجما على ايامه، فقد كان المعرى متفقها فى أوزان الشعر اليونانى والفرق بينـه وبين الشعر العـربى ، ولمـا كانت أنواع شعر اليونان ملحمة ودراما غنائية ـ فلابد للمتفقة فى أوزانه أن يطلع على أنواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلهام أسلوبها على سبيل التجريب أن لـم يكن للضرورة الاسلوبيـة الملائمة لموضوعه ، ولمـا كـان المسرح غير متلائم مع مجتمعه ، اللهم الا (خيال الظل) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهـج الدرامى كتابة تصلح للقراءة لا للتمثيل ـ وهذا اللون معترف به ، كمـا أن تشابه المقـدمة الدرامية فى رسالة الغفـران بمقـدمتى (الالياذة والاوديسا) لهوميروس يدفع الى القول بتأثر المعـرى بالنهـج الملحمى والدرامى اليـونانى .

أشرف شرف

نادى الأدب بحزب التجمع يناقش كتاب التجليات

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضى ، اقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ندوة لمناقشة آخر اعمال الروائى جمال الغيطانى « كتاب التجليات » ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب وبالرواية العربية . وقد اعد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، استاذ الادب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتحليل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك عبد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر، والروائى جمال الغيطانى ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الغيطانى حاجز الزمن ، فى التجليات لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضى (موقعة كربلاء) . مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وان يعرف لماذا كان مضطرا لأن يرى صورة الماضى فى الحاضر وصورة الحاضر فى المستقبل ، نحن نجد ان الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن ان يحارب مع الحسين فى معركته ، والموساد الاسرائيلية يمكن ان تحارب فى كربلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الاشخاص تتغير ، تتبادل الادوار مع بعضها البعض ، والأزمنة تتداخل . حيث الجزئيات فى النهاية هى كل موحد فى عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والحلول ممكن ، والانسان يمكن أن يحل فى الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبادل الشخصيات لمواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات فى هذه الرواية — ولعل هذا هو الابداع — ليست مجرد ازالة الحاضر الزمنى وتبادل الأدوار ، بل هى محاولة لفهم العمق من كل شىء لأننا اذا وقفنا مثلا امام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة، أما اذا تصورنا اننا ننظر نظرة الصوفى ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق احيانا بين أصحاب الاديان المختلفة ، باعتبار انهم جميعا يلجاون الى رب واحد ، لامكننا أن نتصور لماذا كان من الضرورى ان يلجا المؤلف الى التجليات ، ليس اليها فقط ، بل الى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول أن يفهم ، أن يعى ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التغير ، لكنه يخشى فى الوقت نفسه ، أن الوضع محير الى اقصى حد ، الى درجة انه ما من احد يستطيع الاجابة على الأسئلة ، أو على كل الاسئلة ، ولابد من الاشارة هنا الى ان الغيطانى استخدم بمهارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية، من اهمها قصة الخضر عليه السلام ، تاتى اهمية اللجوء الى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوامض معينة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فان أول

ما صنعه هو انـه ركب سفينة فخرقها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقى ، لم يطق موسى صبرا فسال ، وسال ، وسال ، وانتهى الأمر الى انه لم يطق صبرا على هذه الالغاز فطلب تفسيرها وفارق الخضر ، اثر القصة فى الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفسير او يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فلديه المبرر الكافى . ان هذا مما لا يطيق الانسان عليه صبرا ، أو انه لم يبلغ بعد المرتبة التى يمكنه معها أن يفهم مثل هذا التصرف .

* *

ثم قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاماتهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون أن استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا او توظيفيا ، لقد اصبح التراث جزءا من من لحمة الرواية وسداها ، بحيث لا يمكن القول أن الغيطانى وظفه او استخدمه ، بل انـه اندمج فيـه بشكل كامل ، وهكذا تصبح الرواية كبناء متمثلة على عدة مراحل ، المرحلة الأولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقى بميلاد والد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفسـه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى الماضى والحاضر والمستقبل ، نلتقى فى نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبى ورحلة الحياة لكل أولئك ، وخاصة والد المؤلف ، الذى قتل عمه أمه بعد ان شكك فى سلوكها ، ذلك انه كان يريد ان يرث عن الوالد ارضه ونخلاته ، بل حاول أن يقتل الولد نفسه مما اضطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول (عليه الصلاة والسلام) ايضا ، نشهد مقتل الامام على ، وفى نفس اللحظة ضياع ذكرى شهداء سيناء ثم ظهور عبد الناصر فى ميدان الدقى وقد غلبته الدهشة ، يتساءل عن العلم الاسرائيلى ، هل دخل الاسرائيليون القاهرة ؟ فيجاب ان لا .. ويعيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجاب ان لا .. ، اذن كيف حدث ، ولماذا ؟ ، لا يقدر على تلقى اجابة .

تمضى الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكلية حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين فى كربلاء ، وموقف عبد الناصر، من خلال موقفهما من المستضعفين ، ثم يعود عبد الناصر من جديد ليقيم معركة يقف خلالها الى جواره قلة قليلة من المخلصين على طول العصور ليحارب ، يتكون جيش عبد الناصر من شهيد قتل فى سيناء،ومازن أبو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينين ، وابن اياس ومحمد عبيد وفران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الاخر ، اصحاب السادات ، وجنود وخدام الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموساد ، ومقاتلى قوة الانتشار السريع ، وسماسرة، وتجار آثار ، وجون فوستر دالاس ، والعزيز هنرى ، والكسندر هيج ، وتتوازى هذه المعركة مع معركة كربلاء ، ويقتل أصحاب عبد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتل عبد الناصر نفسه ، ويتكالب عليه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليه .

* *

قال الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أن اللجوء الى التجلى حل الكثير من الاشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية فى الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الاخيرة ، غير أننا فى النهاية ، وكعادة كل الاعمال الكبيرة ، فهى التى يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التى نريد أن نتحدث عنها .

كان سهلا على المؤلف ان يقيم موازاة بين موقف الحسين فى كربلاء،ومعركة عبد الناصر، والسهولة هنا نسبية ، اذ ان الموازاة بين الموقفين احتاجت الى مهارة شديدة ، اما حكاية والد الراوى فقد كان من الصعب أن تظهر الموازاة معه ، الا اذا اخذناه كرمز للمستضعفين الذين كانوا فى عصر الحسين وفى زمن عبد الناصر، واذا اخذنا حكاية الوالد على هذه الصورة نقع فى اشكال آخر ، فاحد اشكالات المؤلف الكبيرة ، انفضاض الناس عن الحسين، وعن عبد الناصر ، حتى أن تساؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تتحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير فى

مواقف ضد مصالحها ، كما حدث في مبادرة السادات ، واقع الأمر أن والد المؤلف باخذ احيانا حجما كبيرا في الرواية ، رغم اننا نجد صعوبة كبيرة جدا في موازاة حركته بحكايتي الرواية الأخريتين ، الحسين في كربلاء، وعبد الناصر بعد عودته .

واذا اخذنا الموقف الكلي كموقف صوفي لا يتاثر بالجزئيات وانما باخذ التوجه الكلي ستلاحظ اننا انتهينا من الرواية دون ان نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازاة بارعة بين المعركتين وعرفنا التوجه الكلي ، وكان موقف التجلي جديرا بان يعطينا وعيا بالموقف اروع من وعي الانسان العادي لان النائم يرى – كما يقول المؤلف – ما لايراه اليقظان .

الاشكالية الثانية والهامة اننا نخرج من الرواية ، امام حكمية أخرى محيرة تحتاج الى تجلي آخر ، وهي أن قصة قهر المستضعفين ستظل مستمرة كما استمرت منذ ايام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشير الى انه لا عزاء في هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، اننا نقف بتقدير كبير جدا أمام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ومراتبهم ومقاماتهم ومراحلهم، وهذا نابع من جهد شديد ، غير اننا نشعر في بعض المواقف ان استطرادا كبيرا يتصل بهذه النواحي ، تورطت فيه الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر فنيا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدي قائلا :

هذه هي اهم الملاحظات التي يمكن ان يلاحظها الانسان على مثل هذا العمل الجاد حقا ، والرائع حقا ، وانني لآسف اذ انني اشعر انني لم استطع اعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على ازائه .

* *

بدات المناقشة . وادارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

قال الروائي ابراهيم عبد المجيد ، انه يظل انطباع عام عن هذه الرواية ، وهو انه رغم صعوبتها الشديدة الا انها سهلة التوصيل الى القارىء بصورة عامة . ان استخدام الروائي للعناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، في رايي ان الموضوع الأساسي لهذه الرواية ، هو فكرة الخيانة العربية ، الخيانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير انني اوجه سؤالا الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائي في كتاب التجليات ، وتجربته في « الزيني بركات » .

اجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك اكثر من طريق للتعامل مع التاريخ في عمل فني ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التي امامنا تريد القول ان التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر، ان الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة في الماضي والحاضر وستظل مستمرة في المستقبل ايضا ، اذا رجعت الى الزيني بركات ستجدها مغلقة في اطار عصرها ومحصورة ، ولكنها في نفس الوقت تمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات في مختلف العصور.

وامامنا الآن رؤية اشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلي، لو وقف عند التفاصيل الصغيرة لما استطاع كتابة العمل ، ولو وقف عند اللحظات المتشابهة لما استطاع ايضا ، اذن يجب ان ياخذ موقفا كليا من العمل ، ومادام سياخذ الموقف الكلي فيجب ان ينظر الى المسالة على ان الحاضر نتاج للماضي والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب ان يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذي فرض اللغة هنا ان اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية الا من موقع التجلي ، لو قلب احدكم ما كتبه ابن عربي ، لوجد أن روح اللغة هي نفس اللغة التي نقراها في التجليات، بمعنى ان اللغة هنا متشابهة وموظفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد ان نصل الى قناعة ان رؤيتك للموضوع هي التي تحدد الرواية التي تختارها وهي

التي تحدد اسلوب المعالجة ، واعتقد ان اللغة كانت عاملا مساعدا لكي تقبل العمل الفني .

وتساءل الدكتور سيد البحراوي ، حول لغة الفنان، اهي التي تقوده او تحدد له المضمون او التجربة ؟ وقال ان الدكتور عبد المحسن سطر عبر هذه المقولة بدءا من ان الرؤية التي يختارها المؤلف وصلت به الى مجموعة من النتائج في صياغة العمل الفني، يمكن القول ان المؤلف انطلق من الكلي ولم يركز على الجزئي ، وان المؤلف لم يقدم نوعا من القناعة برؤية شمولية للأشياء . هذه النتائج لو بداناها من النهاية سنعود الى البداية مرة اخرى ، لأنه ليس فقط الرؤية هي التي فرضت على المؤلف اختيار مثل هذه العناصر التشكيلية في صياغة الاحداث والشخصيات واللغة وانما ايضا من ادوات التشكيل في حد ذاتها ، وصلت ايضا الى انها تحدد أو تحكم رؤية المؤلف فجعلتها رؤية يمكن ان نقول رؤية صوفية . فهل يمكن القول بذلك ؟

واجاب المؤلف جمال الغيطاني قال ان اللغة الصوفية عنصر من عناصر العمل الأساسية ، وانا اعتبر ان اللغة حالة مرتبطة بالعمل الفني نفسه ، متغيرة من عمل الى آخر ، ولا يوجد أسلوب ثابت ، ومن اكثر ما يثير استنكاري القول ان كاتبا معينا اسلوبه جيد ، ليس الامر تراكيب واكلشيهات معينة ، اللغة بالنسبة لى حالة ، وفي هذا المجال ، لى تجربتين اساسيتين ، الزيني بركات ، والتجليات ، فى الاولى كانت نتيجة لرغبتي القوية فى اعطاء الايهام القوى بالعصر ، بالاضافة الى رغبتي في تجديد اساليب السرد التقليدية ، ساعدنى العصر المملوكى والموضوع على اختيار لغة المؤرخين القدامى ، ثم محاولة تقمصها ، ثم محاولة الايهام من خلالها ،على مستوى المفردات والتراكيب فلغتي ليست نفس اللغة القديمة ، لكنني حاولت الايهام من خلالها ، انني لا اعتبر الزيني بركات رواية تاريخية ، انما حاولت من خلالها ان احكى تجربة القهر فى اى زمن وتحت اى نظام ، على سبيل المثال في الزيني بركات وسائل قهر لا تنتمى الى العصر المملوكي ، بل الى زماننا ، والى ما يمكن أن يستجد منها، انني انطلق من وحدة التجربة الانسانية .

القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت ان ادينه ، من هنا كانت اللغة جزءا من التجربة . نفس الكلام ينطبق على التجليات ، كان الزيني بركات نتاج لهزيمة ١٩٦٧ ، والهم العام عندى خاص ، لا فرق ، كانت الهزيمة نقطة الوصل لى ولجيلي . كنا نتصور الواقع بشكل معين ثم فاجانا بشكل آخر ، ثم بدات الهاوية .. ، بالنسبة لتجليات فقد انطلقت من موقف آخر هو وفاة ابى ، من هنا انا طرف في الرواية ، وكل الوقائع في التجليات حقيقة ، كانت وفاته مصدر الم نفسى خارق بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيي بعد فوات الاوان ، وهذا ما نجده في كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة في الرواية ، انه نقطة الانطلاق ، ورحيله اساس رحلتى الى الديوان الذى يمد لى المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تاملت حياته طويلا ، ومعاناته ، من سيذكر هذا الانسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوم عليه بعد فوات الاوان ، وغروب عبد الناصر وتجربته التى عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروائي ابراهيم عبد المجيد ، قال ان الباعث للرواية هو وفاة الوالد فعلا ، لهذا تبدو كنوع من السيرة الذاتية ، وان كانت التجربة الصوفية اعطتها ابعادا عديدة ، والجهد اللغوى مهم جدا ، خاصة تزاوج اللغة القديمة بلغة معاصرة ، مثال ذلك الصفحات المكتوبة في الادب العربى الصعيدى الى مصر ، في رأيي انها من اعظم الصفحات المكتوبة في الادب المصرى قاطبة من الستينيات وحتى الان ، في الرواية اجزاء من التاملات الصوفية العبقة باللغة القديمة ، ولكن صفحات الاب تخلو من تاثير اللغة

القديمة ، لكنها من انصــع صفحات الرواية ، انني اجد لاول مرة توظيفا فنيــا لفكرة وحــدة الوجــود يختلف عن النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقــعي ومعــاصر وتعبيــري بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القتامة في الرواية فهذا لا يعني وقوعها في الصوفية ، انما هي حالة وجــد ، ان الصــوفية موقف تغريبي ، ولكنني هنــا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اعيشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طــه بــدر .

« ان الهم العام من الثقل والضراوة والكابوسية بحيث لم يكن ممكنا للفنان ان يواجهه مباشرة او من منطلق واقعي ، وعندما حــاول الفيطاني ان يواجه الهم العام في مجموعته القصصية « لكر ما جرى » واجهــه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشــكلات المطروحة فيــه ، والفيطاني لا يملك حلا بالمعنى المفهوم ، ان رؤيتــه لا تتضمن حــلا لا حاليا ولا في المستقبل القريب والشعور السائد هو شــعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كمــا نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردي لا يملك حلا ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنــا في موضع النــدم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحــاسب الفيطاني عليــه ، ان الوعي الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهــم العام يمكن ان يــؤدي الى تكثيف اعمق وبالتالي الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قــال ، ان توضيح الفيطاني بالنسبة للهم العــام والخاص يعد مدخلا هاما لتقييم العمل، بالنسبة للغة نجد في التجليات لغة جديدة مستوحاة من الواقع ومن التراث الصوفي ، تصــل بنــا الى مستوى لم اقــراه في اللغــة العربية ، غير ان العمل به سوداوية ، وربمــا لتصور جمال ان هناك صراع ابــدي ودائم لا حــد له ، لم يحاول جمال تحديد موقفه، وهذه ظاهرة في اطار العمل، ربما كان ذلك بتاثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هــذا لا يعني انه عمل تغييبي ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة قصوى .

وعلق د.عبد المحسن قائلا:

« لقد قال الفيطاني انــه يوجد هــم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجــد شيء اسمه عــام وخاص ، من هنا لا يوجــد شيء اسمه هم فردي ، فنحن الذين نضع الفلســفة الاسلامية بادراكنا ، انا الآن مسئول عن مفهوم الفكر الفلسفي اليوم وليس فكر القــدماء . على سبيل المثــال قال قدامة بن جعفر ان الشــعر الموزون والمقفى الــذي يــدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة القديمة عندما انقــد الشعر القديم ؟ هــذا خطــا ، انني استخدم ادواتي الخاصــــة ومن حــق جمــال كمــؤلف معــاصر ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية القديمة والتصوف في ســبيل كشف هذا الواقع بصــورة افضــل .

ثــم تحدث النــاقد مدحت الجيار . قــال .

« هنــــاك ظاهــرتان في « التجليات » توقفت عندهما، الاولى هي اللغة الشعرية في العمل ، المستوحاة من الجو الصوفي ، ولكنها تتفاوت في مستوياتها داخــل العمــل ، ولكنني اشعر ان هناك قدرا من التعتيــم في بعض اجــزاء الرواية .

الامر الثاني ، ان العــالم يبدو في ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يعي وعيه الكوني الى اللحظة التي يكتب النص فيها، وليسمح لــي الدكتور عبــد المحسن ان استخدم مصطلح البينوية ، ان جمــال الفيطاني يمكن ان ندرسه تحت ما يسمي بالبنيـــة التاسيســـية لفــكرة الروائي ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الفيطاني .

فيما يتعلق بفكرة الثبات فانني لا اراها مطلقا ، ان ما يعلبني هو التغير ، وكل شيء في صيرورة

دائمة ، فى القرآن الكريم نجد ايات تعبر بوضوح عن التغير ، كذلك فى التراث الصوفى ، وفى الرواية فقرات بأكملها تعبر عن التغير والتحول ، لكننى ارى ان هناك وحدة التجربة الانسانية مع اختلاف التفاصيل والازمنة ، ان انشغالى بالزمن هو اساس عندى خاصة فى هذه الرواية .

ويقال الدكتور عبد المحسن طـه بـدر .

لى ملاحظة اود ان اقولها ، طالما شعرنا ان الكاتب بـذل جهدا فيجب ان نبذل بعض الجهد فى فهمه حتى نوفيه حقه ، لقد قرات الرواية منـذ شهرين ، ولكننى قراتها مرتين حتى يمكننى الحديث عنها فى هذه الندوة ، لذلك دهشت من قولك ان فكرة الثبات تسيطر على الرواية ، وحديثك عن البنيـة الاساسية لاعمـال الغيطانى ربمـا مكثت اربعة شهور فى البحث ، وربما لا اصل الى ما استهدفته ، ان الرواية تتحدث باستمرار عـن التحـول ، عن التغيـر ، عن الـزمن ، فكيف يمكن القـول بالثبات ؟ ، اما بالنسبة للغة، فاننى عندما اقرا الرواية اكون كاننى فى قـلب التراث تماما ، علمـا بان المؤلف عندما يشعر ان اللغة غريبة على القـارىء فانه يحاول ان يعطى تفسيرا ، او توضيحا للتجلى ، وهـذا يتكرر كثيرا فى الرواية مما يفتح مغاليق العمل من داخل العمل نفسـه .

محمد الشحات

مع حجازى ..

نحن مع **حجازى** امام تكثيف فريد مر المذاق للانقسام الحاد بين عالمين ، وهو انقسام يتنامى فى الواقع على عكس الادعاء الشائع ، كما انه يتنامى فى عالمه الفسيح حتى يعلو فيه احيانا ، وعبر تلك اللغة المميزة للقسوة وجه للارتداد والقبح . وجه اختبره هو جيدا واشبعه — كلما تلقائيا — بالسواد .

لكن **حجازى** اعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر .. فمن اجله يمرح الولد الجميل ، ومن بريق عيون ناسه الحفاه غالبا يتجلى المستقبل ، وعلى قسوة حياتهم تنفتح وعى الفنان .. بل واخذ الوعى يرتقى كلما اوغل فى الحب .. الذى يبذله بسخاء من اجل هؤلاء الذين يدقون — رغم كل شىء — الابواب الضيقة للعالم الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجالا ونساء واطفالا ، مصريين فى طوابير لا تنتهى يبتسمون احيانا على مقهى **حجازى** العتيد .. وهم يطلقون فى المساحة الفارغة حكمتهم الساخرة التى تنطلق من عنف الانقسام وترتد له .

فى التكوين النهائى مبدى مفتوح ، ومساحة للاكتمال هى مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركتنا نحن كمتلقين لعالمه .. نعم .. لكنها ايضا مساحة للحرية .. لاعادة التكوين .. وفى هذه المساحة بالذات يختلف حجازى ويتميز .. لانه فى مواجهتها تتسب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود التى لا تبرىء قسوتها عالمه ، وان كانت تغرقه كثيرا فى الدموع .. وفيما بعد الدموع ، تتجلى المساحة من جديد .. فنكون قد خطونا الى الامام .

فريدة النقاش



مستوطنة!
الحل السلمي

إحنا إسمنا « الشعب العربى »
واللّا « الشجب العربى » ؟!

شجب عربى
للعدوان الاسرائيلى

حجازى

دى قوات التدخل البطئ فى الشرق الأوسط ، كل ما إسرائيل تحتل
أرض عربيه أو تقتل كام ألف عربى ، نبعت لهم واحد فيليب حبيب!
الأمن القومى الأمريكى
ريجان
حلف الأطلنطى
حجازى


أهم حاجه فى عدم الإنحياز إن العرب مش منحازين لنفسهم!
أمريكا
إسرائيل
حجازى

أخى جاوز الظالمون المدى
فحق الجهاد وحق الفدا ..
يابنى دى حرب فلسطين برضه . لكن سنة ٤٨
حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ماحاربناش
حجازى

لما تقرر تنفيذ حكم الاعدام في المقاومه الفلسطينيه لإنها تقاوم الاحتلال الصهيوني
والدول العربيه محزومه تقف تتفرج على تنفيذ الحكم عشان تاخد عبره وماتقاومش
حجازي


سلم سلاحك يا عرفات ، المنطقه محاصره من جميع الجهات

اقـــرأ فى العـــدد القـــادم والأعـــداد التاليـــة :

* « الخبز الحافى » .. سيرة لقراءة الذوات المغيبه

د. محمـــد بـــرادة

* قـــراءة فى شـــعر المقـــاومة

د. لطيفـــة الزيـــات

* الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت

د. السـعيد محمـد بـدوى

* رؤيـــة جـــديدة « لعـــودة الـــروح »

د. رضـــوى عاشـــور

* صـــورة الثـــورى المقـــلوب فى اعترافات قنـــاع

د. محمـد حـافظ ديـاب

* عطشـــى لمـــاء البحـــر

دراسة **لمحمـود عبد الوهـاب**

* الارادة والقـــدر .. فى رواية « ليـــلة العشق والـــدم »

حســين عيــد

قصيدة لعبد الرحمن الابنودى

* قصص قصيرة

لمحمود السوردانى

جار النبى الحلو

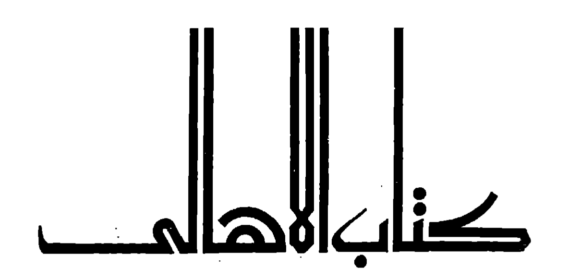
سعد حسن

يوسف ابو رية

وآخرون ..

* وعدد من الدراسات والمقالات والابداع ومتابعات : الموسيقا ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلى ، الحياة الثقافية والادبية .

* * *



سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة

والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

خالد محيى الدين	د. عبد العظيم أنيس
لطفى واكد	عبد الغفار شكر
صلاح عيسى	عبد الهادى ناصف
د. ابراهيم سعد الدين	حسين عبد الرازق
ابو سيف يوسف	د. محمد احمد خلف الله

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايــداع ١٩٨٣/٦١٧١


مع الباعة
وفي المكتبات
الكتاب الأول من سلسلة
ابريل
١٩٨٤
كتاب الأهالي
مستقبل
الديمقراطية
في مصر
١
خالد محيى الدين
• حقيقة ديمقراطية السادات
• أزمة ١٩٨١
• إستفتاءات باطلة
• العيب .. ومعسكرات الإعتقال
• جبهة القوى الوطنية
• مؤامرات وهمية
١٣٠ صفحة
٥٠ قرشاً



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary

شـويـبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مـائـتي عـام